GRAD

PJ
5208
.A5
O68
v.161

RIS, RAMSÈS, THOT ET LE NIL

Les chapelles secondaires des temples de Deir el Ouâdi es-Sebouâ

par
B. LURSON

PEETERS

OSIRIS, RAMSÈS, THOT ET LE NIL

ORIENTALIA LOVANIENSIA
ANALECTA
161

OSIRIS, RAMSÈS, THOT ET LE NIL

Les chapelles secondaires des temples de Derr et Ouadi es-Seboua

par

BENOÎT LURSON

UITGEVERIJ PEETERS and DEPARTEMENT OOSTERSE STUDIES
LEUVEN — PARIS — DUDLEY, MA
2007

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Lurson, Benoît.
Osiris, Ramsès, Thot et le Nil : les chapelles secondaires des temples de Derr et Ouadi es-Seboua / par Benoît Lurson.
p. cm. -- (Orientalia Lovaniensia analecta ; 161)
Includes bibliographical references and index.
ISBN 978-90-429-1891-7 (alk. paper)
1. Rock Temple of el-Derr (Egypt) 2. Temple of Sebwa (Egypt) 3. Chapels--Egypt. 4. Bas-relief--Egypt. 5. Osiris (Egyptian deity) 6. Thoth (Egyptian deity) 7. Ramses II, King of Egypt. I. Title.

DT73.D492L87 2007
932--dc22

2006047932

© 2007, Peeters Publishers & Department of Oriental Studies
Bondgenotenlaan 153, B-3000 Leuven/Louvain (Belgium)
All rights reserved, including the rights to translate or to reproduce this book or parts thereof in any form.

D. 2007/0602/37
ISBN 978-90-429-1891-7 (Peeters, Leuven)

On peut dire que les images des dieux exposées dans les sanctuaires des temples,
et ces personnages humains à tête d'animal, ou ces animaux avec des membres humains,
ne sont que des *lettres* de cette écriture cachée des *anaglyphes*,
si l'on peut tout-à-fait donner le nom d'*écriture* à des tableaux
qui n'expriment que des ensembles d'idées sans une liaison bien suivie.

Jean-François CHAMPOLLION
Précis du système hiéroglyphique

AVANT-PROPOS

Cette étude a été rendue possible grâce à un Forschungsstipendium de l'Alexander von Humboldt-Stiftung destiné à soutenir un programme de recherches sur la rhétorique de l'image à l'époque pharaonique. Ce programme a été conduit à l'Ägyptologisches Seminar de la Freie Universität Berlin, sous la supervision de Monsieur le Professeur Jürgen OSING, sans l'accueil et le soutien duquel il n'aurait pu être mis en œuvre. À l'Alexander von Humboldt-Stiftung et au Professeur Jürgen OSING, l'auteur adresse ses sincères et profonds remerciements. Nos remerciements vont aussi au Professeur Peter VAN DEUN, qui nous a fait l'honneur d'accepter ce travail dans les *Orientalia Lovaniensia Analecta*.

Les scènes des chapelles secondaires de Derr et de Seboua ont été étudiées à partir du fonds photographique du Centre d'Étude et de Documentation sur l'Ancienne Égypte. Pour l'autorisation de consultation de celui-ci, nous remercions le Dr Mahmoud MAHER-TAHA. Les photographies des planches 9 et 10 sont de Monsieur Alain GUILLEUX, qui nous a permis de les reproduire ici. Qu'il en soit également remercié.

Des critiques faites à l'étude des «Salles du Trésor» du Grand Temple d'Abou Simbel (B. LURSON, Lire l'image égyptienne (*EIE* I), 2001), il a été tenu compte. Nous avons ainsi essayé de rendre le propos du présent ouvrage moins rébarbatif, sans pouvoir toutefois supprimer totalement les nécessaires descriptions. La liste des scènes a été rejetée à la fin, afin d'alléger le texte (cf. *infra*, pp. 189-212). Dans cette liste, les épithètes et l'aspect des divinités ont été ajoutés à la suite de leur nom, au lieu de figurer en notes de bas de page (cf. *infra*, p. 189). Nous avons surtout multiplié et répété les schémas, afin de pallier l'aspect quelque peu rebutant de ceux résultant de la méthode par dissociation (voir ainsi la fig. 1 p. 13) et pour rendre les descriptions et synthèses plus claires, en en ponctuant le cours de schémas récapitulatifs. Nous espérons que ces quelques modifications auront porté leurs fruits.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS VII

SOMMAIRE IX

INTRODUCTION 1

PREMIÈRE PARTIE

LE TEMPLE DE DERR

CHAPITRE PREMIER: LES CHAPELLES SECONDAIRES 11

1. — Présentation générale des salles et de leur décor 11
2. — La mise en pages des éléments iconographiques des scènes. 12
3. — Synthèse et tentative d'exégèse 41

CHAPITRE DEUXIÈME: LES PORTES DES CHAPELLES SECONDAIRES . . 55

1. — Présentation générale des portes et de leur décor 55
2. — Les textes des jambages, les scènes des linteaux et les scènes des embrasures 55
3. — Synthèse et mise en perspective de l'iconographie des portes avec celle des salles 60

DEUXIÈME PARTIE

LE TEMPLE DE OUADI ES-SEBOUA

CHAPITRE PREMIER: LES CHAPELLES SECONDAIRES V ET X 71

1. — Présentation générale des salles et de leur décor 71
2. — La mise en pages des éléments iconographiques des scènes. 73
3. — Synthèse et tentative d'exégèse 98

CHAPITRE DEUXIÈME: LES CHAPELLES SECONDAIRES R ET T . . . 113

1. — Présentation générale des salles et de leur décor 113
2. — La mise en pages des éléments iconographiques des scènes. 116
3. — Synthèse et tentative d'exégèse 133

CHAPITRE TROISIÈME: LES PORTES DES CHAPELLES SECONDAIRES . . 141

1. — Présentation générale des portes et de leur décor 141
2. — Les textes des jambages, les scènes des linteaux et les scènes des embrasures 144
3. — Synthèse et mise en perspective de l'iconographie des portes avec celle des salles 153

CONCLUSION 169

LISTE DES SCÈNES ÉTUDIÉES 189

TABLE DES FIGURES 213

ABRÉVIATIONS ET BIBLIOGRAPHIE 215

INDEX 231

TABLE DES PLANCHES 241

INTRODUCTION

Pourquoi de nouveau consacrer un livre aux principes suivis par les imagiers égyptiens pour la décoration de quelques salles de deux des temples rupestres nubiens de Ramsès II? Est-il vraiment nécessaire de devoir montrer une nouvelle fois que décorer un temple fut un acte pensé dont l'un des objectifs, et sans doute pas le moindre, est de véhiculer du discours? Puisque les études menées depuis maintenant plus de quarante ans sur les temples de l'époque gréco-romaine et de l'époque pharaonique — même si les temples de cette époque restent le parent très pauvre de ce type de démarche et que tout ou presque reste encore à faire — n'ont de cesse de le rappeler, à quoi bon, en effet.

Vouloir encore démontrer l'utilité de la méthode par dissociation dans la recherche de ces principes n'est pas non plus essentiel[1]. Essayer de comprendre ce qui rend cette méthode efficace, ce qu'elle nous dit du processus de conception d'un décor et, au-delà, de la façon dont s'élabore l'image dans l'Égypte Ancienne, voilà qui serait en revanche plus novateur. Nous en dirons quelques mots. Du reste, puisqu'elle est à la base de l'analyse qui suit, rappelons tout de même de quoi elle procède et la façon dont on l'applique.

Il y a au départ l'examen de multiples paires de scènes symétriques constituées en groupes autonomes, comme celles qui décorent les jambages et les linteaux de portes. Cet examen a en effet montré que les éléments iconographiques de ces scènes (qui rentrent dans les catégories suivantes: l'accompagnateur du roi, sa couronne, son pagne, l'acte rituel et la ou les divinités) forment des couples récurrents dans le temps et dans l'espace, comme le vautour Nekhebet et le vautour Ouadjyt ou les vases-*nw* et l'offrande de Maât, couples qui témoignent d'une organisation bipolaire de ce vocabulaire iconographique. Ces couples récurrents, nous les avons nommés «couples type»[2].

[1] On verra les résultats auxquels elle a en effet permis d'aboutir, par exemple, pour l'étude de l'iconographie des «Salles du Trésor» du Grand Temple d'Abou Simbel; cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001.

[2] Pour les relations symétriques et les relations diagonales dans les temples de l'époque gréco-romaine, exposé qui regroupe en outre les notions de «pairs», «series» et «sequences» de scènes sous le terme unique de «clusters», cf. A. EGBERTS, *In Quest of Meaning* I (*EU* VIII,1), 1997, pp. 389-391.

Or, c'est la présence de ces couples type et leur interaction, catégorie par catégorie d'élément iconographique, qui produit du discours et non le fait de rapporter l'une à l'autre et dans leur totalité ces scènes symétriques. Il est clair, en effet, que la création de couples type comme celui qui réunit les couronnes blanche et rouge se fonde sur le(s) sens de ces éléments, non sur leur aspect. Rien d'esthétique, semble-t-il, dans tout cela. Ainsi, dans la mesure où il s'agit de sens et que tous les éléments, quelle que soit leur catégorie, composent des couples type, rien n'interdit non plus de supposer qu'ils soient sollicités pour la décoration d'ensembles iconographiques plus complexes, comme peut l'être une salle. Les identifier permettrait alors de reconnaître du même coup les principes de décoration, dans la mesure où ce sont ces couples type qui forment la base du discours.

L'inventaire de ces couples type au travers des paires indépendantes de scènes symétriques une fois fait, il s'agit donc de les retrouver au sein d'ensembles iconographiques. Pour ce faire, une dissociation des scènes à étudier en leurs éléments constitutifs s'impose. Une fois que les éléments iconographiques (sans oublier la légende) des scènes à étudier sont ainsi isolés, ils sont symbolisés par des lettres et disposés dans des schémas mettant sur le même plan les parois d'une salle, celle du fond en occupant le centre. On recherche alors les couples type, ce qui permet de reconnaître les principes dont leur disposition procède. Ces principes forment deux grandes familles, ceux propres au plan et ceux propres à l'espace. Nous ne les décrivons pas ici, nous les verrons au fil de l'analyse. En fait, cette distinction entre «plan» et «espace» n'est pas vraiment pertinente. Il s'agit davantage d'une projection sur le plan et dans l'espace de mêmes schémas de pensée[3]. Cette terminologie a toutefois l'avantage d'être pratique, didactique, taxinomique; nous la conserverons donc. Parfois, les schémas gagnent à simplement remettre les éléments iconographiques à leur place dans l'espace architectural. C'est le cas lorsque les relations entre eux sont spatiales. Ces deux types de schémas sont utilisés dans l'analyse qui suit.

Revenons donc à la question initiale: pourquoi un tel travail sur les chapelles secondaires des temples de Derr et de Seboua? Revêt-il un intérêt particulier pour l'identification des principes de décoration des temples de Ramsès II? D'abord, son intérêt est de permettre une étude diachronique de ces principes.

[3] Voir ainsi B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, pp. 137-140 et *id.*, «Des relations spatiales dans la conception du décor des temples», à paraître dans *Proceedings of the 6th Egyptological «Tempeltagung»* (2007).

En effet, d'après Martina ULLMANN, 'Der Baubeginn am Tempel in Derr liegt vermutlich in der 2. Dekade der Amtszeit Ramses' II. Die Verwendung der erst ab dem Jahr 21 bezeugten Namensform Ramses' II. innerhalb der Tempeldekoration läßt auf ein Andauern der Bauausführung während der 3. Dekade schließen'[4]. Toutefois, dans les salles que nous allons étudier, la forme du nom de naissance est celle antérieure à l'an 21, soit *R'-mss(w)-mry-'Imn*[5]. Cette graphie se rencontre d'ailleurs un peu partout dans le monument, bien qu'elle se concentre surtout dans les chapelles secondaires et dans le sanctuaire, pour peu se rencontrer dans la salle C[6]. Une telle répartition des deux formes du nom de naissance du souverain laisse volontiers penser que la décoration du temple de Derr commença avec celle des chapelles et du sanctuaire, pour s'achever avec celle des parties antérieures du monument. L'emploi des deux formes de ce nom dans le temple permet en tout cas de fixer avec assez de précision la date de sa décoration aux alentours de l'an 21 du règne. Le temple de Ouadi es-Seboua fut, semble-t-il, bâti, creusé et décoré dans les années 40 du règne de Ramsès II. Deux stèles de Setaou datant de l'an 44 du souverain servent à établir cette datation[7].

Autrement dit, une vingtaine d'années séparent la décoration des deux temples. On peut donc supposer que les principes de décoration qui y furent

[4] M. ULLMANN, *König für die Ewigkeit* (*ÄAT* 51), 2002, p. 388. Voir aussi *ibid.*, p. 382, *KRITANC* II, pp. 474, §902 et 502, §955 (Phase B) et I. HEIN, *Ramessidische Bautätigkeit in Nubien* (*GOF* IV/22), 1991, pp. 24 et 110-112.

[5] Seules deux exceptions sont à relever dans l'ensemble que forment les chapelles secondaires et leurs portes, la première sur le jambage J. 3 et la seconde dans la scène K. 8 (seul l'un des deux cartouches est concerné); cf. *Derr. Textes hiéroglyphiques*, J. 3 et K. 8.

[6] Salle C: cf. *The Temple of Derr*, pp. 11 (= scène C. 67), 25 (= scène C. 35), 27 (= scène C. 41), 29 (= scène C. 25), 34 (= inscription C. 50), 39 (= scène C. 32). Salle E: scènes E. 11,b, E. 17,b, E. 20,b, E. 32,b, architraves E. 8 (mais pas E. 7), E. 22 et E. 23, deux des cartouches des scènes E. 42 et E. 49; cf. *Derr. Textes hiéroglyphiques*, E. 8, E. 22, E. 23, E. 12,b *(sic)*, E. 14,b *(sic)*, E. 20,b, E. 32,b, E. 42, E. 49 (voir aussi les cartouches du plafond; cf. *ibid.*, E. 50). Porte F et salle G (sanctuaire): scènes F. 16, F. 17, G. 2, G. 4, inscription G. 8, scène G. 9 et le nom du temple au-dessus de la statue de Rê-Horakhty (G. 11); cf. *ibid.*, F. 16, F. 17, G. 2, G. 4, G. 8, G. 9 et G. 11. Notons que la graphie du nom de naissance du roi fut modifiée dans la scène E. 15,b; cf. *ibid.*, E. 16,b *(sic)*. Il semble que la méprise concernant la forme du nom de naissance de Ramsès II dans le temple de Derr trouve son origine dans un passage de l'article d'A. J. SPALINGER, «Observations on Military Reliefs», *JEA* 66, 1980, p. 94.

[7] Cf. I. HEIN, *Ramessidische Bautätigkeit in Nubien* (*GOF* IV/22), 1991, pp. 19 et 112; *KRI* III, pp. 91-95,25 et 95,27; *KRITANC* II, pp. 469, §889, 471, §893 et 502, §955 (Phase C). Une troisième stèle de Setaou est également datée de l'an 44, mais son texte est perdu; cf. *KRI* III, p. 89,21.

mis en œuvre, comme la mise en pages pariétale, puissent témoigner de quelques changements. Il serait alors intéressant de voir si des principes ont été abandonnés, inventés, développés ou encore transformés. Cette problématique est d'autant plus intéressante, que de profondes modifications dans les principes de décoration d'un temple sont déjà discernables au cours du règne de Ramsès II. On peut en effet isoler une première période, celle des deux premières années de son règne, qui s'achève donc à peu près au moment où l'épithète *stp-n-Rʿ* est ajoutée à son nom de couronnement. Cette période se caractérise par un style très proche encore de celui de Séthi Ier, mais aussi par un bouillonnement créatif, fait d'emprunts à la période thoutmoside, au règne de Séthi Ier, de tentatives, de choix nouveaux et par une utilisation de plus en plus systématique de principes auparavant moins en vogue[8]. Tenter de cerner une possible évolution des principes de décoration sous le règne de Ramsès II est donc l'un des objectifs de ce travail et justifie le choix des temples de Derr et de Ouadi es-Seboua.

L'autre objectif de ce travail est, bien sûr, l'étude des principes de disposition mis en œuvre pour la décoration des chapelles secondaires de ces temples, condition du reste préalable à leur étude diachronique. Le temple de Derr[9], consacré à Rê-Horakhty, mais aussi à Amon-Rê[10], est situé sur la rive droite du Nil et donc orienté ouest-est[11], particularité unique dans le concert des temples nubiens de Ramsès II. Il a aussi une autre particularité, celle d'être un «Temple de Millions d'Années»[12]. Les chapelles secondaires du temple (salles I et K) sont situées au nord et au sud (conventionnels) de son sanctuaire (salle G). Les portes H et J y mènent (pl. 1).

[8] Cf. B. LURSON, «La conception du décor d'un temple au début du règne de Ramsès II», *JEA* 91, 2006, mais aussi *id.*, «La légitimation du pouvoir royal», in: *La femme dans les civilisations orientales* (*AOB* XV), 2001.

[9] Pour une bibliographie générale sur ce temple, cf. B. LURSON, «De Derr à Héliopolis», *KBN* 1, 2003, pp. 136-137, notes 1-3.

[10] Cf. *KRITANC* II, p. 475, §905.

[11] En fait, le temple de Derr est orienté géographiquement nord-sud. L'orientation ouest-est est conventionnelle (mais aussi symbolique, comme le montre son iconographie), le temple étant érigé sur la rive droite du Nil; cf. *Derr* I, pp. 4-5 et, pour de la bibliographie, B. LURSON, «De Derr à Héliopolis», *KBN* 1, 2003, p. 144, note 24.

[12] Cf. I. HEIN, *Ramessidische Bautätigkeit in Nubien* (*GOF* IV/22), 1991, p. 117 et M. ULLMANN, *König für die Ewigkeit* (*ÄAT* 51), 2002, pp. 382-389.

Consacré à Amon-Rê[13], le temple de Ouadi es-Seboua[14] est de bien plus large envergure que celui de Derr (pl. 2). Faisant en quelque sorte écho à ce déploiement architectural, les chapelles secondaires du monument sont au nombre de quatre. Comme à Derr, deux d'entre elles (salles V et X, auxquelles donnent accès les portes U et W) sont situées au sud et au nord du sanctuaire (salle P), tandis que deux autres s'ouvrent dans le mur sud (salle R, avec sa porte Q) et dans le mur nord (salle T, avec sa porte S) de la salle précédant le sanctuaire (salle N). À Derr comme à Seboua, le décor de ces salles et de leurs portes est particulièrement bien conservé.

Ces salles occupent, soit de part et d'autre du sanctuaire, soit au sud et au nord de la salle N à Seboua, des positions symétriques. Comparer l'iconographie des chapelles symétriques, afin de voir si des complémentarités formelles et thématiques existent entre elles, est aussi l'un des objectifs de ce travail. À Derr, il s'agira simplement de comparer entre elles les décorations des salles I et K. Mais à Seboua se trouvent quatre chapelles secondaires. Pourquoi, donc, privilégier la recherche de relations entre les salles V et X plutôt que, par exemple, celles entre la salle R et la salle V, ou la salle T et la salle X? Certes, l'architecture plaide en faveur de ces rapprochements spécifiques[15], mais d'autres particularités de leur décor indiquent aussi que les salles V et X d'une part, R et T d'autre part, forment bien deux groupes.

[13] À Derr et à Seboua, comme dans la plupart des temples nubiens de Ramsès II, le roi divin occupe une position prééminente. Sa statue prend en effet place dans le sanctuaire aux côtés de celles d'autres divinités, sa barque y figure en bonne place et son nom entre dans la composition de ceux des monuments. Toutefois, les inscriptions dédicatoires de Derr et Seboua ne mentionnent pas le souverain parmi les divinités auxquelles ces temples sont consacrés. Comme le montrent pourtant les stèles ou inscriptions rupestres liées à ces monuments, il est clair que le souverain y recevait un culte. Pour une discussion sur le statut de Ramsès II dans ses temples nubiens, on verra, entre autres, I. HEIN, *Ramessidische Bautätigkeit in Nubien* (*GOF* IV/22), 1991, p. 120 ou encore *KRITANC* II, pp. 472-473 (à propos de Seboua), 502, §955 et 504-507.

[14] Bibliographie générale sur le temple: *PM* VII, pp. 53-64; *Ouadi es-Sebouâ* I et II; *KRITANC* II, pp. 468-473,267; I. HEIN, *Ramessidische Bautätigkeit in Nubien* (*GOF* IV/22), 1991, pp. 17-20.

[15] La présence d'une banquette dans les salles R et T et son absence dans les salles V et X différencient également l'architecture de ces deux groupes de pièces. Toutefois, si la salle I de Derr présente une banquette, elle est absente de la salle symétrique K. Cette différence entre les deux groupes de salles de Seboua n'est donc peut-être pas à ce point significative. Pour ces banquettes, cf. *infra*, pp. 11 (salles I et K), 71 (salles V et X) et 113 (salles R et T). On notera aussi qu'une banquette est réservée dans les salles K et M, mais absente des salles O et Q du temple de Gerf Hussein; cf. *Gerf Hussein* I, pl. 41 (plan-clé général).

Si, dans les salles V et X, le roi et les divinités sont systématiquement debout, ce n'est en effet pas le cas dans les salles R et T, où le souverain est agenouillé et les divinités assises. Dans les salles I et K de Derr, le roi est debout (il court dans les scènes I. 7 et K. 7; cf. pl. 3 et 4) et les dieux sont assis, comme en une sorte de compromis. C'est donc l'attitude du roi, plus que celle des divinités, qui va de pair avec la localisation des salles: roi debout dans les chapelles parallèles au sanctuaire et agenouillé dans les autres. C'est le cas à Derr et Seboua, mais également dans d'autres temples.

Dans les chapelles secondaires du temple de Gerf Hussein, la distribution des attitudes du roi et des dieux est ainsi la même que dans celles de Seboua, dont le plan est très proche de celui de Gerf Hussein: le roi et les divinités sont debout dans les salles parallèles au sanctuaire, celles qui correspondent aux salles V et X à Seboua (salles O et Q), tandis que le roi est agenouillé et les dieux assis dans les salles correspondantes aux salles R et T (salles K et M)[16]. Dans les «Salles du Trésor» du Grand Temple d'Abou Simbel, le souverain est debout dans les salles parallèles à l'axe principal du temple (salles N et S), mais agenouillé dans toutes les autres (salles O, P, Q, R, T et U)[17]. À Amara, où deux chapelles sont situées de part et d'autre du sanctuaire central, le roi et les divinités sont debout[18]. On le voit, dans tous ces temples, le roi est debout dans les chapelles parallèles au sanctuaire et agenouillé dans les autres[19].

[16] L'iconographie des ces salles est inédite. Nous en avons étudié les scènes dans les archives photographiques du *CEDAE*. Bibliographie générale: *PM* VII, p. 36, North Side-room, South Side-chapel et North Side-chapel, ainsi que *Gerf Hussein* I, pl. 36 (vues des salles K et M), 38 (vues des salles O et Q), 91, 93, 95, 97 (plans-clés des salles) et 58 (plan-clé général).

[17] Cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, p. 9, pl. 3, 5, 7, 9 et 11-14. Exceptions: scènes O. 3, Q. 2, R. 10 et R. 11, le roi est debout; scènes S. 4, S. 5 et S. 8, il est agenouillé; scène R. 15: il a un genou en terre. À propos de ces exceptions, on rappellera que changer l'attitude du roi peut être parfois très signifiant, comme c'est par exemple le cas avec la scène R. 15 susmentionnée; cf. *ibid.*, p. 130-132.

[18] Pour autant que les photographies publiées permettent d'en juger; cf. P. SPENCER, *Amara West* I (*EM* 63), 1997, pl. 4 et 16 (plan du temple), ainsi que 48,a-c et 49,a-c pour quelques-unes des scènes de ces chapelles.

[19] Les couleurs, en revanche, sont les mêmes dans les quatre salles de Seboua (voir pl. 9 et 10). Ainsi, d'après *Ouadi es-Sebouâ* I, p. 216, dans la salle R, 'les couleurs [...] étaient uniformément le jaune pour les personnages et les hiéroglyphes, le rouge pour certaines pièces des costumes, et le noir pour les colliers, ceintures et bracelets' (voir ainsi la scène R. 8, reproduite dans J. BAINES et J. MALEK, *Atlas of Ancient Egypt*, 2005², fig. p. 182). Pour la scène R. 4, cf. *Ouadi es-Sebouâ* I, p. 218, Quatrième tableau. En ce qui concerne la scène V. 4, *Ouadi es-Sebouâ* I, p. 227, signale que 'les hiéroglyphes étaient peints en jaune' et, à propos de la scène X. 1, on apprend, *ibid.*, pp. 233-234, que 'La barbe du roi, le collier et les bracelets des deux figures sont peints en noir; tout le reste est jaune

Les portes qui donnent accès aux chapelles secondaires de Derr et de Seboua sont décorées d'inscriptions et de scènes. Chaque jambage présente une colonne de texte, les linteaux au moins deux scènes symétriques (deux paires à Seboua) et une des deux embrasures une scène. À l'étude des principes de disposition des scènes des salles, il était donc tentant d'ajouter l'étude de ceux des scènes des portes, mais aussi l'étude des liens éventuels entre les inscriptions des jambages et les scènes des linteaux, ainsi que le rapport entre l'iconographie des portes symétriques (portes H et J à Derr, U et W, ainsi que Q et S à Seboua) et le lien entre l'iconographie des portes et celle des salles auxquelles elles mènent.

Récapitulons. Ce travail a donc pour objet l'étude des principes suivis par l'imagier pour la décoration des chapelles secondaires des temples de Derr et Seboua. S'y ajoutent celle des relations formelles et thématiques entre salles symétriques. Les principes sollicités à Derr et à Seboua sont destinés à être mis en perspective, afin de discerner d'éventuelles modifications dans l'art de décorer un temple entre les années 20 et 40 du règne de Ramsès II. À cette étude de l'iconographie des salles se joint celle de leurs portes. Il s'agit d'en étudier les principes de décoration (en y incluant le lien entre les inscriptions des jambages et les scènes des linteaux), le rapport qui peut exister entre les portes symétriques (à l'instar des salles), mais aussi les liens entre leur iconographie et celles des salles sur lesquelles elles ouvrent.

Pour répondre à ces différentes problématiques, le travail qui suit est divisé en deux parties, la première portant sur le temple de Derr et la seconde sur celui de Seboua. Dans la première partie, un premier chapitre est dévolu à l'étude des salles (salles I et K), puis un second à celle des portes (portes H et J). Dans la seconde partie, les deux premiers chapitres traitent des chapelles, étudiées comme pour Derr par paires symétriques (d'abord les salles V et X, puis R et T), puis celle des portes fait l'objet d'un troisième chapitre (portes Q, S, U et W). Chaque chapitre comprend trois sous-parties. La première consiste en une présentation générale des salles (ou des portes) et de leur décor, une seconde traite de la mise en pages de ce décor, c'est-à-dire des principes de disposition, tandis qu'une troisième propose une synthèse qui met surtout l'accent sur les liens entre

et rouge, et ces couleurs se reproduisent uniformément sur tous les tableaux de la salle'. Enfin, à propos des scènes de la salle T, l'auteur écrit, *ibid.*, p. 241, qu'elles sont 'coloriées en noir, rouge et jaune'. À l'inverse, dans le Grand Temple d'Abou Simbel, les couleurs ne sont pas les mêmes dans toutes les «Salles du Trésor»; cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, p. 9, avec la note 14 et M. PETERS-DESTÉRACT, *Abou Simbel*, 2003, pp. 231 (salle N), 238 (salle O), 242 (salle P) et 252 (salle R).

les salles ou les portes. Dans les chapitres concernant les salles, cette dernière est associée à une tentative d'exégèse, tandis que dans ceux traitant des portes, elle l'est à une mise en perspective de leur iconographie avec celle des chapelles. Une conclusion reprend l'ensemble des éléments mis en évidence. En conséquence, il n'y a pas de conclusion au terme de chacune des deux parties.

Donc, au fond, il s'agit encore d'une étude des principes suivis par les imagiers égyptiens pour décorer les temples sous le règne de Ramsès II, sauf qu'elle se veut plus sophistiquée, en y incluant l'étude de l'iconographie des portes et une perspective diachronique. Mais dans quel but, avec quelle finalité? Avec le même but et la même finalité, *mutatis mutandis*, qu'une étude consacrée à la grammaire du Moyen-égyptien: nous permettre avec toujours plus d'acuité d'accéder au discours qui pénètre tout entier l'iconographie des temples égyptiens de l'époque pharaonique. Pourquoi, en effet, cette iconographie ne prendrait-elle pas place, elle aussi, parmi les sources, comme les textes et les découvertes archéologiques? Après tout, si une méthode appropriée permet de la solliciter à cet effet, rien ne s'y oppose. Et puis les Égyptiens n'ont pas consacré, y compris à l'époque pharaonique, tant d'énergie à la décoration de leurs temples pour qu'ils restent lettres mortes. Ceci étant, ce type d'étude a aussi une autre finalité: nous faire accéder à l'univers intellectuel des imagiers égyptiens, qu'on devine à travers leur perpétuelle recherche d'une mise en œuvre variée et appropriée à la thématique présentée, des principes de décoration[20]. C'est là aussi l'un des objectifs de la mise en perspective diachronique de ces principes. Et puis ceux-ci ne reflètent-il pas aussi des modes de pensée? C'est-à-dire que s'ils nous introduisent dans l'univers intellectuel des imagiers, ils sont aussi le reflet de quelques schémas de pensée caractérisant l'Égyptien de l'Antiquité.

Cette étude passe certainement à côté de bien des aspects de l'iconographie si complexe des chapelles secondaires des temples de Derr et Seboua et, sans doute, ne répond-elle pas à toutes les attentes que peuvent soulever les problématiques évoquées ci-dessus. Elle se fonde en outre sur une méthode et des travaux antérieurs appliquant eux-mêmes cette méthode, qui méritent sans doute de nombreux amendements (aux deux sens du terme). Nous espérons toutefois qu'elle suscitera chez son lecteur de l'intérêt pour l'iconographie des temples pharaoniques et, en l'occurrence, pour celle des temples de Ramsès II, pourtant si souvent décriée en raison d'un style jugé parfois décadent, d'une exécution qu'on estime bâclée pour de basses questions de productivité.

[20] Voir ainsi B. Lurson, «De Ramsès à Horus», *SAK* 33, 2005, p. 263.

PREMIÈRE PARTIE

LE TEMPLE DE DERR

CHAPITRE PREMIER

LES CHAPELLES SECONDAIRES

1. — Présentation générale des salles et de leur décor[1].

Situées de part et d'autre du sanctuaire du temple, les salles I (au nord) et K (au sud) s'ouvrent comme celui-ci dans le mur est de la salle E (pl. 1). Orientées ouest-est et de forme rectangulaire, leur axe observe une déviation vers le sud, très accentuée dans la salle K[2]. Une banquette, aujourd'hui fort abîmée, court le long des murs nord, sud et est de la salle I[3], aménagement en revanche absent de la salle K[4].

Les scènes qui ornent ces salles forment un registre unique (pl. 3 et 4). Sauf dans les scènes I. 7 et K. 7, où il court, le roi est debout. Il fait face à une seule divinité, sauf dans la scène K. 7, où prend place une triade et sur le mur ouest (scènes I. 1, I. 2 et K. 2), où il est seul. Les divinités sont toujours assises, sans exception. Sur les murs nord et sud, les représentations du roi sont tournées vers le fond de la salle, pour venir s'affronter sur le mur est (de part et d'autre du cartouche I. 11 dans la salle I). Mais sur le mur ouest (scènes I. 1, I. 2 et K. 2), le souverain fait face à la porte. Il s'agit certes d'une exception à l'orientation conventionnelle des images du roi dans le temple, mais cette exception trouve sa raison d'être dans la nature de «l'acte rituel» représenté: l'apparition du roi. La nature de cet «acte rituel» explique aussi l'absence de divinité sur le mur ouest.

[1] Bibliographie générale: *PM* VII, p. 89, (32)-(36) et (39)-(42); *The Temple of Derr*, pp. 74-75, 76-81, 83-88 et pl. 55; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, I. 1-I. 11 et K. 2-K. 8; M. Maher-Taha, *Derr* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, pp. 14 et 46-49; *KRI* II, pp. 745-746, I (scènes I. 5 et I. 7) et 746, II (scènes K. 5 et K. 8); *KRITANC* II, p. 476, §909. *Derr* I, pp. 21, 22, pl. 38 (vue de la salle K) et 69-70 (plans-clés); I. Hein, *Ramessidische Bautätigkeit in Nubien* (*GOF* IV/22), 1991, p. 24; M. Ullmann, *König für die Ewigkeit* (*ÄAT* 51), 2002, pp. 386-387 et 388-389.

[2] D'après *Derr* I, p. 22, la salle K dévie 'd'environ 30° par rapport à l'axe général du temple pour une raison inconnue, à moins qu'il ne s'agisse tout simplement du manque d'habilité des constructeurs'. Voir aussi *The Temple of Derr*, p. 81.

[3] D'après *Derr* I, p. 21, 'le bord [...] devait avoir la forme d'un cavet'. Voir aussi *The Temple of Derr*, p. 74.

[4] Cf. *Derr* I, p. 22 et pl. 50, pour une coupe transversale des deux salles.

On dénombre dix scènes dans la salle I. Deux prennent place sur le mur ouest (scènes I. 1 et I. 2), trois sur le mur nord (scènes I. 3 à I. 5), trois sur le mur sud (scènes I. 7 à I. 9) et deux sur le mur du fond, le mur est (scènes I. 6 et I. 10). Celles-ci sont séparées par le cartouche du nom de couronnement du roi, surmonté d'un henou (sans uraei) et sous lequel est gravé *dì ʿnḫ* (numéroté I. 11). Les hiéroglyphes y sont tournés vers la droite.

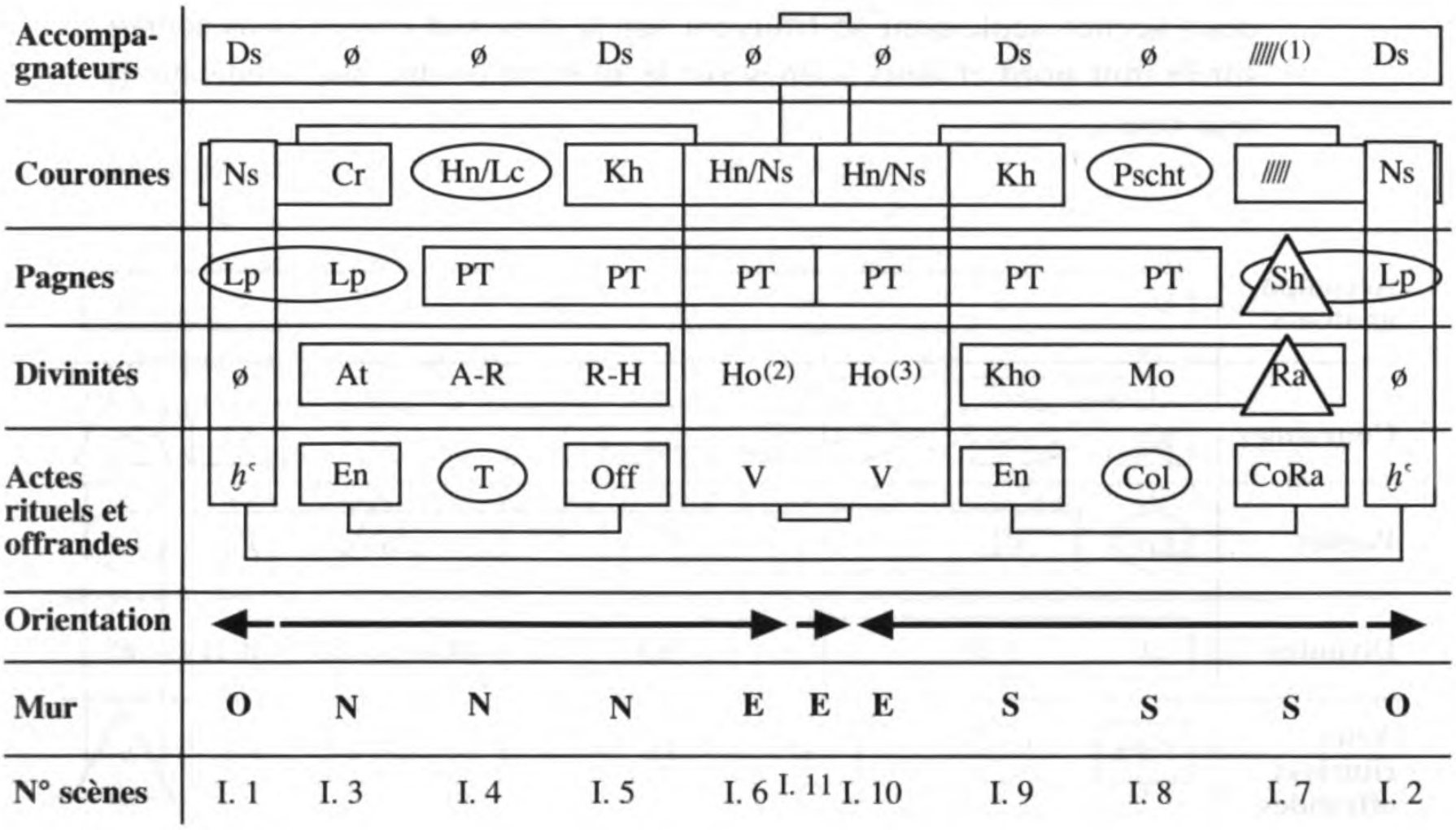
La salle K est ornée de huit scènes, soit deux de moins que dans la salle I. Leur répartition diffère aussi de celle des scènes de la salle I. Une seule prend en effet place sur le mur ouest, sur la moitié sud (scène K. 1), trois sur le mur nord (scènes K. 2 à K. 4), deux seulement sur le mur sud (scènes K. 6 et K. 7) et deux sur le mur est, le mur du fond (scènes K. 5 et K. 8). Aucun cartouche ou colonne de texte ne séparent ces deux dernières. En revanche, sur le mur nord, une colonne de texte sépare la scène K. 4 de la scène K. 5[5].

On le voit, la configuration architecturale des salles I et K et la disposition des scènes sont somme toute assez semblables. Une différence, cependant, est dans le cadre de cette étude de première importance, en l'occurrence la répartition des scènes, qui a nécessairement eu des conséquences sur le choix et l'application par l'imagier des principes de disposition aux éléments iconographiques. Pensons ainsi à la scène du mur ouest de la salle K (scène K. 1), qui n'a pas de correspondant symétrique.

2. — La mise en pages des éléments iconographiques des scènes.

Avant d'entrer dans le détail de la mise en pages des éléments iconographiques, catégorie par catégorie, une vue d'ensemble s'impose. Les schémas suivants (fig. 1 et 2), construits en «dépliant» les murs des salles et en plaçant au centre le mur du fond (mur est), nous la livrent.

[5] Son formulaire est classique: *Wnn nsw nb tȝ.wy Wsr-Mȝʿ.t-Rʿ-stp.n-Rʿ sȝ Rʿ nb ḫʿ.w Rʿ-mss(w)-mr(y)-ʾImn dì ʿnḫ*. Les autres scènes des murs nord et sud des deux salles sont normalement séparées par un simple trait, sauf les scènes K. 2 et K. 3, où le kiosque de Ptah sert également de séparateur. L'espace entre les scènes I. 3 et I. 4 est en lacune.



Accompagnateur:
Ds = Disque solaire.

Pagnes:
Lp = Long pagne.
PT = Pagne à tablier.
Sh = Shendjit.

Couronnes:
Cr = Couronne rouge.
Hn = Henou.
Kh = Kheprech.
Ns = Némès.
Pscht = Pschent.

Divinités:
A-R = Amon-Rê.
At = Atoum.
Ho = Horus.
Kho = Khonsou.
Mo = Mout.
R-H = Rê-Horakhty.
Ra = Ramsès.

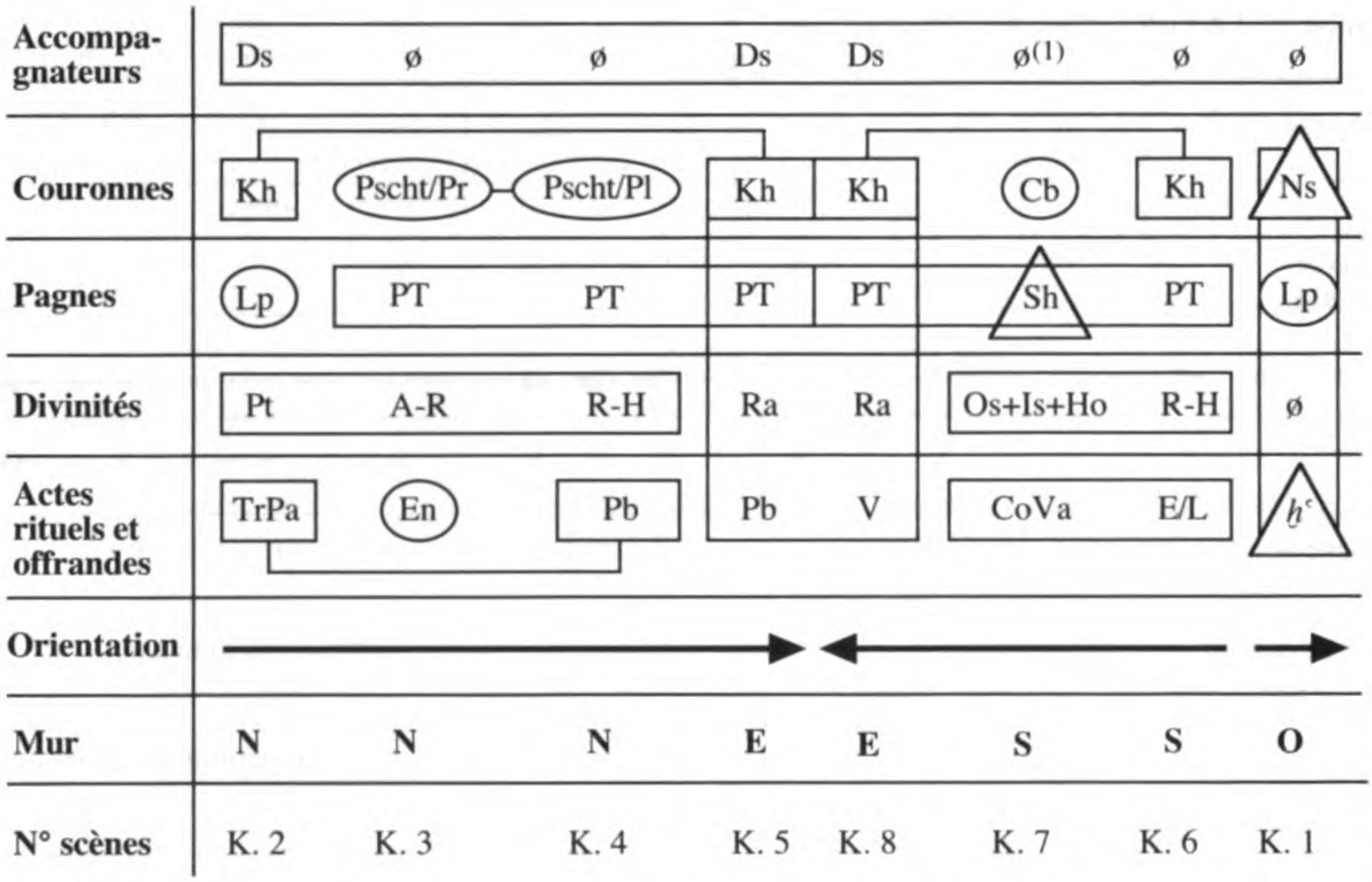
Actes rituels et offrandes:
Col = Collier.
CoRa = Course à la rame.
En = Encensement.
Off = Offrande-*ḥnk.t.*
T = Tissu.
V = Vin.
ḥ' = Apparition en gloire du roi.
Lc = Lacune.
///// = Lacune.
Ø = Néant.

(1) Le roi est accompagné des «symboles». (2) Il s'agit d'Horus de Baky. (3) Il s'agit d'Horus de Bouhen.

Fig. 1: Schéma de répartition des éléments iconographiques sur les murs de la salle I.

Ce qui frappe à l'examen de ces schémas, c'est l'équilibre qui s'en dégage. On recense en effet le même nombre de scènes dans les moitiés sud et nord des deux salles, scènes qui s'organisent en deux séquences venant s'affronter au centre du mur est. Cela n'a rien de surprenant dans la salle I, dans la mesure où un simple regard sur la planche 3 suffit pour constater l'équilibre de la répartition des scènes. Cela peut en revanche davantage surprendre en ce qui concerne la salle K, surtout si on compare la figure 2 à la planche 4, dans la mesure où

deux scènes seulement se trouvent sur le mur sud contre trois scènes sur le mur nord et deux scènes sur le mur est contre une scène sur le mur ouest.



Accompagnateur:
Ds = Disque solaire.

Couronnes:
Cb = Couronne blanche.
Kh = Kheprech.
Ns = Némès.
Pl = Perruque lisse.
Pr = Perruque ibès.
Pscht = Pschent.

Pagnes:
Lp = Long pagne.
PT = Pagne à tablier.
Sh = Shendjit.

Divinités:
A-R = Amon-Rê.
Ho = Horus.
Is = Isis.
Os = Osiris.
R-H = Rê-Horakhty.
Ra = Ramsès.
Pt = Ptah.

Actes rituels et offrandes:
CoVa = Course aux vases.
En = Encensement.
E/L = Encensement et libation.
Pb = Pain blanc.
TrPa = Trois pains «posés» sur une coupe.
V = Vin.
ḥ‘ = Apparition en gloire du roi

Ø = Néant.

(1) Le roi est accompagné des «symboles».

Fig. 2: Schéma de répartition des éléments iconographiques sur les murs de la salle K.

Or, c'est justement cette dernière qui rétablit l'équilibre. Cela est évident si on observe le schéma, mais pas tant si on se trouve dans la salle elle-même (voir la pl. 4). La dissociation des scènes en leurs éléments

iconographiques et la construction des schémas telle que nous la proposons apparaît ainsi comme un moyen efficace de mettre au jour une organisation des scènes qui peut échapper au visiteur. L'espace architectural peut en effet être trompeur, puisque l'angle de la pièce qui sépare la scène K. 1 des autres scènes de la salle, comme son isolement sur la paroi ouest, pourraient donner à penser que celle-là et celles-ci appartiennent à des ensembles différents. Ce n'est du reste pas tout à fait faux, puisque seul le pagne du roi observe un lien avec celui de la scène K. 2, les autres éléments de la scène formant un groupe à part entière. Pour autant, ce procédé, qui consiste à faire abstraction de l'angle d'une pièce dans l'établissement des relations entre les éléments des scènes, n'est pas propre à la salle K de Derr. Il est également utilisé dans les salles N, O, P et R (mais seulement pour les divinités) du Grand Temple d'Abou Simbel et dans la salle E du temple de Derr, en particulier pour les couronnes du roi, mais aussi les actes rituels[6].

Après cet examen d'ensemble, passons à celui plus détaillé de chacune des catégories d'éléments iconographiques. Au titre des accompagnateurs prenant place au-dessus du roi, seul le disque solaire est présent. Lorsqu'il est absent, c'est en raison d'une place insuffisante, la hauteur de la paroi ou son irrégularité ne pouvant permettre la présence simultanée d'une couronne haute et d'un accompagnateur voire même, dans deux cas, d'une couronne basse et d'un accompagnateur[7]. Dans les scènes I. 7 et K. 7, les «symboles» accompagnent le souverain. Leur présence est liée à l'acte rituel représenté: la course à la rame dans la scène I. 7 et la course aux vases-*ḥs* dans la scène K. 7[8].

Dans la salle I, on observe pour les couronnes du roi la superposition de relations construites dans le plan et de relations construites dans l'espace. Par l'expression «relations construites dans le plan», nous entendons deux principes de disposition qui associent des éléments iconographiques situés sur la même paroi ou, comme c'est le cas ici, sur des parois

[6] Pour Abou Simbel, cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, fig. 2 p. 16 (salle N), fig. 3 p. 34 (salle O), fig. 4 p. 48 (salle P) et fig. 13 p. 120 (salle R). Pour Derr, cf. *id.*, «De Ramsès à Horus», *SAK* 33, 2005, pp. 239-279, en particulier pp. 264-270.

[7] Dans la salle I, il est absent des scènes I. 3, I. 4, I. 6, I. 8 et I. 10, dans lesquelles la haute taille de la couronne du roi en a empêché la gravure. Dans la scène I. 7, une lacune ne permet plus de savoir s'il s'y trouvait. Dans les scènes K. 3, K. 4 et K. 7, le roi porte une couronne haute qui en a empêché la gravure. Dans les scènes K. 1 et K. 6, il porte une couronne basse, mais c'est le manque de place entre cette couronne et le plafond qui semble n'en avoir pas autorisé la présence.

[8] Voir ainsi, par exemple, L. GABOLDE, *Monuments décorés en bas relief* (*MIFAO* 123/1), 2005, pp. 109-110.

séparées par l'angle d'une pièce, c'est-à-dire, fondamentalement, des éléments appartenant à la même séquence de scènes. Nous appelons ces principes «l'encadrement» et «l'adjonction». L'encadrement consiste à placer un élément central entre deux éléments iconographiques identiques ou formant un couple type. Parfois, dans une forme développée, deux éléments peuvent être encadrés ou deux paires d'éléments peuvent encadrer l'élément central. Dans sa forme de base, l'adjonction consiste à adjoindre un élément unique à une paire d'éléments identiques ou formant un couple type.

Le principe sollicité dans la salle I est une forme développée de l'encadrement, où deux paires d'éléments encadrent un élément central, cet encadrement étant dupliqué, une fois dans la moitié nord de la salle et une fois dans la moitié sud, selon la structure suivante (fig. 3):

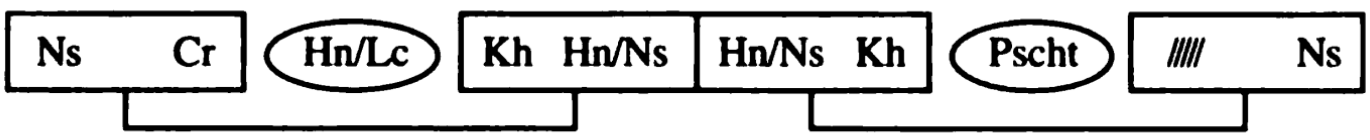


Fig. 3: La disposition des couronnes du roi dans la salle I.

Au nord, la couronne encadrée est un henou posé sur une couronne en lacune (scène I. 4). Au sud, il s'agit d'un pschent (scène I. 8). Si ces deux couronnes ont le même statut au sein de leur encadrement, ont-elles également un lien sémantique qui fasse écho à ce lien formel, à ce statut commun de couronne encadrée? La réponse est oui, sans toutefois qu'il soit possible de préciser la nature de ce lien sémantique, mais tout au plus d'en relever l'existence. Le henou et le pschent forment en effet ce que nous appelons un «couple type», c'est-à-dire un couple d'éléments iconographiques récurrent dans le temps et dans l'espace et dont l'association est fondée sur une communauté de sens, au moins minimale. Que l'existence d'un couple type constitué par le pschent et le henou soit bien attestée[9] est donc l'indice qui permet de supposer l'existence d'un lien sémantique entre ces deux couronnes.

[9] Il est ainsi très en faveur dans le Petit Temple d'Abou Simbel; cf. B. Lurson, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, p. 94-96.

Presque tous les éléments du répertoire iconographique des temples participent d'un ou plusieurs couples type. Or, certains de ces éléments, notamment parmi la catégorie des offrandes et des divinités, ont fait l'objet d'études qui permettent d'en cerner ou d'en percer le sens. Grâce à ces études, il est ainsi possible de constater que la constitution d'un couple type répond toujours à la volonté de présenter une réalité sous deux aspects complémentaires. Il y a ainsi des couples type bien connus, comme le némès et le khat, la couronne blanche et la couronne rouge, Maât et les vases-*nw*, Amon-Rê et Rê-Horakhty[10], pour lesquels la complémentarité des éléments qui les composent est claire ou relativement claire. La nature de cette complémentarité peut en outre beaucoup varier. Par extension, donc, on peut postuler que la formation des autres couples type repose aussi sur un tel procédé (dans la mesure où il s'agit d'une caractéristique récurrente de l'iconographie des temples), à savoir la présentation d'une idée, d'un concept, sous deux angles complémentaires. Dans ce cadre entre ainsi le couple type que forment le pschent et le henou.

Deux paires de couronnes encadrent le pschent et le henou. Elles sont identiques ou quasi identiques dans les deux moitiés de la salle. L'une de ces paires est formée par le kheprech (scènes I. 5 et I. 9) et le henou posé sur un némès (scènes I. 6 et I. 10). Or, ces deux couronnes forment, comme le pschent et le henou, un couple type. Mais celui-ci a la particularité d'être très employé dans le temple de Derr, au point qu'il en est presque l'une des signatures iconographiques. On le retrouve en effet en vedette sur les piliers de la salle E du temple, mais aussi sur les murs de cette salle, où il est associé au couple type constitué du kheprech et de l'atef, comme sur ceux du sanctuaire, où le roi porte ces couronnes devant la barque[11].

Dans la moitié nord de la salle, l'autre paire de couronnes associe némès (scènes I. 1) et couronne rouge (scène I. 3). Dans la scène I. 7, la couronne est en lacune, mais il est possible de la restituer avec une grande certitude. La scène montre en effet le roi en train de courir avec la rame et le gouvernail. Or, les couronnes spécifiques de la course à la rame et aux vases-*ḥs* sont, moyennant quelques exceptions, la couronne rouge et la couronne blanche[12]. On peut donc restituer l'une de ces couronnes, qui

[10] Pour ces quelques couples type, cf. *ibid.*, pp. 183, 185 et 188 (index).

[11] Pour les piliers, cf. B. LURSON, «De Derr à Héliopolis», *KBN* 1, 2003, pp. 142-146, 150 et 165. Pour les murs, cf. *id.*, «De Ramsès à Horus», *SAK* 33, 2005, pp. 264-267 et 274-275. Pour le sanctuaire, cf. M. MAHER-TAHA, *Derr* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, pp. 40-44 (scènes G. 6 et G. 9).

[12] Cf. A. E. M. J. ABUBAKR, *Untersuchungen über die ägyptischen Kronen*, 1937, pp. 68-69, c. D'autres couronnes que la blanche et la rouge sont attestées, mais en nombre limité:

s'intégrerait ainsi parfaitement à la séquence de couronnes sud, par symétrie avec la séquence nord, puisque dans la scène I. 2 se trouve un némès. Quelle que soit la solution retenue, couronne blanche ou rouge, il est clair que ces deux paires de couronnes se répondent d'une moitié à l'autre de salle salle.

À notre connaissance, la couronne rouge ou blanche et le némès ne forment pas de couple type. Nous avons vu que l'une des deux premières est cependant spécifique des scènes de course à la rame ou aux vases-*ḥs* et peut-être se devait-elle donc d'être présente dans la scène I 7, compte tenu de l'acte rituel représenté. Par ailleurs, dans la salle I, mais aussi dans la salle K, le némès est spécifiquement lié à l'apparition du roi (scènes I. 1, I. 2 et K. 1). La nature des actes rituels et le souci de symétrie (en ce qui concerne le choix de la couronne rouge dans la scène I. 3), plus que l'existence d'un couple type qui les réunirait, ont donc peut-être décidé du choix de ces couronnes. Il est possible, cependant, que des études ultérieures montrent que ces deux couronnes entretiennent des liens particuliers.

Voilà en ce qui concerne les principes de disposition dans le plan. Pour ordonner des éléments iconographiques dans un espace architectural, l'imagier dispose d'un vocabulaire iconographique (les éléments), qu'il organise au sein de couples type, de principes de disposition, comme l'encadrement ou l'adjonction, mais aussi de figures de

Vases-*ḥs* et pschent: cf. *Karnak X, 1995*, 1995 p. XXXI (Thoutmosis IV; Cour des Fêtes), Clichés *CEDAE* n° 12734 et 12745, *The Temple of Derr*, pl. 56 et p. 89, Scene IV (Ramsès II, scène F. 5; la scène est toutefois mal conservée). **Vases-*ḥs* et perruque ibès:** cf. *Abydos* IV, pl. 27 (Séthi I^{er}). **Rame et atef:** cf. *Deir el-Bahari* IV, pl. 93 (Hatshepsout, usurpé par Thoutmosis III); *Soleb* V, pl. 315, bloc Sb. 51 et 318, bloc Sb. 98 (Amenhotep III; dans le premier cas, la couronne est très en lacune et dans le second, il s'agissait peut-être d'une couronne composite formée d'une couronne rouge et d'un atef); A. El-Sayed Mahmud, *A New Temple for Hathor* (*ET* 1), 1978, pl. 13 et XV-XVII (Ramsès II; Memphis). **Rame et perruque ibès:** cf. *Abydos* IV, pl. 27 (Séthi I^{er}). La substitution du pschent à la couronne blanche ou à la couronne rouge ne revêt pas, à notre avis, une valeur égale à celle du port par le roi d'une perruque ibès ou d'un atef. Toutefois, la présence de l'atef pourrait être interprétée comme une sorte de contamination de l'iconographie de ces scènes de course par celle d'autre scènes de course, telle la course aux oiseaux. On verra ainsi les remarques de H. Kees, *Der Opfertanz des ägyptischen Königs*, 1912, pp. 25-26, à propos de la scène de Deir el-Bahari mentionnée ci-dessus. Quatre autres scènes, enfin, sont des cas particuliers. Elles montrent en effet le roi tenant les vases-*ḥs* ou la rame, mais marchant et non courant. Une scène date d'Amenhotep III, se trouve à Louxor et le roi y porte le kheprech; cf. H. Brunner, *Luxor* (*AV* 18), 1977, pl. 109. En revanche, dans une autre scène le montrant marchant avec la rame, il porte la couronne rouge; cf. *ibid.*, pl. 108. Les deux autres scènes se trouvent dans le temple de Khonsou, datent de Herihor et le montrent ceignant le serre-tête; cf. *Khonsu* 1, pl. 10, 35 et pp. xv-xvi.

style. Que l'imagier ait recours à des principes de disposition sollicitant le plan ou l'espace, il lui est possible de solliciter également des figures de style. La nature des principes de disposition n'est en rien une condition ou un frein à cette utilisation. Toutefois, certaines figures de style sont plus spécifiquement liées aux relations dans le plan, en raison de leur nature. C'est le cas du chiasme et du *parallelismus membrorum*.

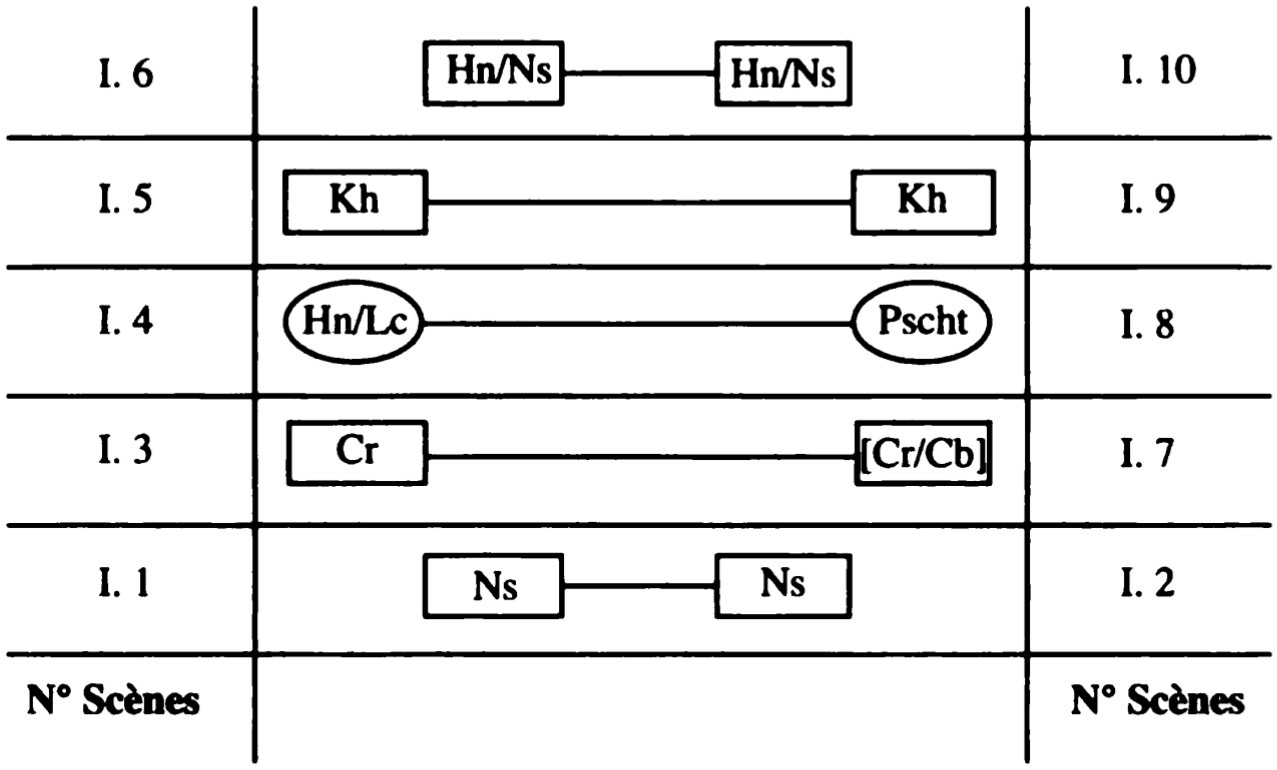
Or, si on observe, abstraction faite des encadrements, la façon dont les couronnes sont juxtaposées, on peut relever la présence d'un chiasme[13], avec substitution d'un élément à un autre entre les deux membres:

Ns — Cr — **Hn/Lc** — Kh — Hn/Ns //
// Hn/Ns — Kh — **Pscht** — [Cr ou Cb] — Ns

Autrement dit, si l'imagier a superposé relations dans le plan et relations dans l'espace, que nous allons maintenant mettre en évidence, il a également sollicité une figure de style propre aux relations dans le plan. Qu'en est-il des relations spatiales? Nous appelons «relations spatiales» deux principes de disposition: la symétrie et la diagonale. Chacun de ces principes se subdivise lui-même en deux catégories: axiale et fonctionnelle. Le terme «axial» est sans doute inadéquat en ce qui concerne la diagonale, mais il nous semble qu'on peut l'accepter à titre descriptif. La symétrie axiale et la diagonale axiale consistent à faire se correspondre dans l'espace, en général d'un mur symétrique à l'autre, des éléments identiques. Dans le premier cas, ils se font face et, dans le second, ils sont décalés l'un par rapport à l'autre. La symétrie fonctionnelle et la diagonale fonctionnelle relèvent du même système, mais au lieu d'être identiques, les éléments forment des

[13] Ce principe a déjà été relevé dans l'iconographie égyptienne; cf. C. E. LOEBEN, «Symmetrie, Diagonale und Chiasmus als Dekorprinzipien», in: *3. Ägyptologische Tempeltagung* (*ÄAT* 33,1), 1995, pp. 152-153 et 155, qui l'a constaté pour la disposition des divinités de scènes et d'inscriptions du Grand Temple d'Abou Simbel. Sur le chiasme dans les scènes du mur extérieur du temple de Karnak, cf. J. OSING, «Ritualszenen auf der Umfassungsmauer Ramses II.», *Orientalia* 39, 1970, pp. 162-164 (avec bibliographie) et 166. Voir aussi *ibid.*, pp. 163 et 168 pour le texte couronnant le mur. Pour le chiasme dans la disposition des pagnes du roi des scènes du deuxième registre du mur ouest de la cour solaire, cf. J. OSING, *Gurna* I (*AV* 20), 1977, note 92 p. 46 et pl. 34-35. Pour des exemples à Edfou, cf. A. EGBERTS, *In Quest of Meaning* I (*EU* VIII,1), 1997, pp. 395-396, ou encore F. LABRIQUE, *Stylistique et théologie* (*OLA* 51), 1992, pp. 115-116, 139-141, 177 (avec la note 818), 182, 183, 190,(a), 193,(c), 218, 277 et 287-289. On verra encore R. TEFNIN, «Image et histoire», *CdE* 54, 1979, p. 227 (palette de la chasse) ou J. ASSMANN, *Solar Religion*, 1995, pp. 131-132 et note 130 p. 153 (textes). On notera cependant que certains des exemples cités ci-dessus s'apparentent à ce que nous nommons «diagonale» et non chiasme, terme que nous réservons à des éléments juxtaposés et dans le cadre de relations dans le plan.

couples type[14]. Une disposition strictement identique des scènes sur les murs symétriques d'un espace architectural est une condition nécessaire à l'existence de relations dans le plan. Elle ne les implique cependant pas de façon systématique. En revanche, lorsqu'on relève, dans le type de schéma que nous proposons (fig. 1-2), une disposition d'éléments organisée en structures identiques dans les deux moitiés d'une salle et que le nombre de scènes d'un mur symétrique à l'autre est identique, alors il y a relations spatiales. Or, c'est le cas dans la salle I de Derr, où l'on peut, pour les couronnes, relever en effet l'existence de relations spatiales, présentées dans le schéma suivant (fig. 4):



Cb = Couronne blanche. Hn = Henou. Lc = Lacune.
Cr = Couronne rouge. Kh = Kheprech. Ns = Némès. Pscht = Pschent.

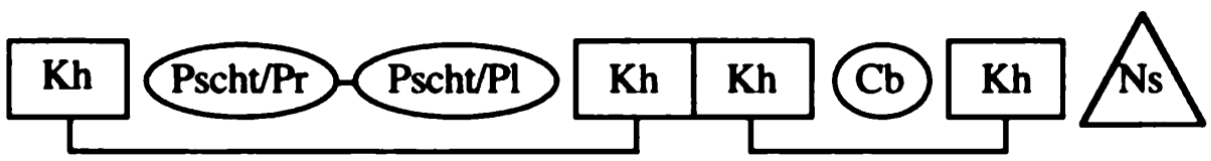
Fig. 4: Les relations spatiales entre les couronnes du roi de la salle I.

Seule la symétrie est ici utilisée par l'imagier, mais sous ses deux formes: axiale et fonctionnelle. La symétrie axiale concerne les couronnes des murs est et ouest (henou: scènes I. 1 et I. 2; némès: scènes I. 6 et I. 10), ainsi que les scènes est des murs nord et sud (kheprech; scènes I. 5 et I. 9). La symétrie fonctionnelle concerne les scènes centrales de chaque mur (henou: scène I. 4; pschent: scène I. 8). En ce qui concerne

[14] Pour ces définitions, cf. B. LURSON, «Des relations spatiales dans la conception du décor des temples», à paraître dans *Proceedings of the 6th Egyptological «Tempeltagung»* (2007).

les couronnes des scènes I. 3 et I. 7, la lacune de la scène I. 7 ne permet pas de déterminer le type de symétrie qui fut mis en œuvre. On notera enfin que la couronne centrale du mur nord, le henou, est aussi celle du mur du fond, le mur est, tandis que la couronne centrale du mur sud, le pschent, participe de l'encadrement sous la forme de la couronne rouge et de la couronne blanche ou rouge (fig. 3).

Dans la salle K, le mur est réunit aussi deux couronnes identiques, cette fois deux kheprech (fig. 2). La couronne de la moitié sud du mur ouest forme un groupe à part entière, n'étant associée, en tout cas d'un point de vue formel, à aucune autre couronne de la salle. Incluant les scènes du mur est, deux encadrements se développent, mais ils ne comptent pas le même nombre d'éléments, en raison d'un nombre différent de scènes sur les murs nord et sud. Au nord, ce sont en effet deux couronnes presque identiques qu'encadrent deux couronnes cette fois complètement identiques. Au sud, une seule couronne est encadrée par deux couronnes identiques. La couronne de sa scène K. 1 échappe à deux titres à toute relation avec les autres couronnes: elle n'a pas de correspondant symétrique sur la moitié nord du mur ouest et elle ne participe pas de l'encadrement sud. Son isolement formel en fait une anacoluthe. La structure générale est la suivante (fig. 5):



Cb = Couronne blanche.
Kh = Kheprech.
Ns = Némès.
Pl = Perruque lisse.
Pr = Perruque ibès.
Pscht = Pschent.

Fig. 5: La disposition des couronnes du roi dans la salle K.

Les couronnes choisies par l'imagier sont presque les mêmes dans les deux salles. Il s'agit du kheprech, du pschent et de ses composants (la couronne rouge et la couronne blanche), ainsi que du némès qui, non seulement est commun aux deux salles, mais ne s'y rencontre que sur leur paroi ouest. Une couronne fait cependant exception, le henou, qui n'est propre qu'à la salle I. Il y est posé sur un némès. Il faut encore préciser que si le pschent est, dans la salle I, posé à même la tête du roi, il est posé une fois sur une perruque ibès et une autre fois sur une perruque lisse dans la salle K. Ces deux dernières perruques sont à cet égard spécifiques de cette dernière salle.

Dans la salle K, l'imagier a également opté pour l'encadrement. Trois différences, cependant, sont à noter avec la salle I. La première concerne le nombre de couronnes d'encadrement: une seule de chaque côté et non plus deux (scènes K. 2, K. 5, K. 6 et K. 8). La seconde concerne la séquence nord de couronnes, où deux couronnes sont encadrées (scènes K. 3 et K. 4) et non une seule, comme dans la moitié sud de la salle K (scène K. 7) et comme dans la salle I. Enfin, la couronne de la moitié sud du mur nord est totalement indépendante, constituant une figure de style nommée anacoluthe (scène K. 1). En revanche, comme dans la salle I, l'imagier a intégré à l'encadrement les scènes du mur est, qui forment un groupe autonome et sont séparées de celles des murs nord et sud par l'angle de la pièce.

Un regard sur la figure 5 montre qu'à la différence de la salle I, il n'y a pas de *parallelismus membrorum*, ni même de chiasme[15], et que s'il y a relations spatiales, elles ne peuvent concerner les scènes encadrées, ni bien évidemment le némès de la moitié sud du mur ouest, puisqu'il n'a pas de correspondant symétrique sur la moitié nord.

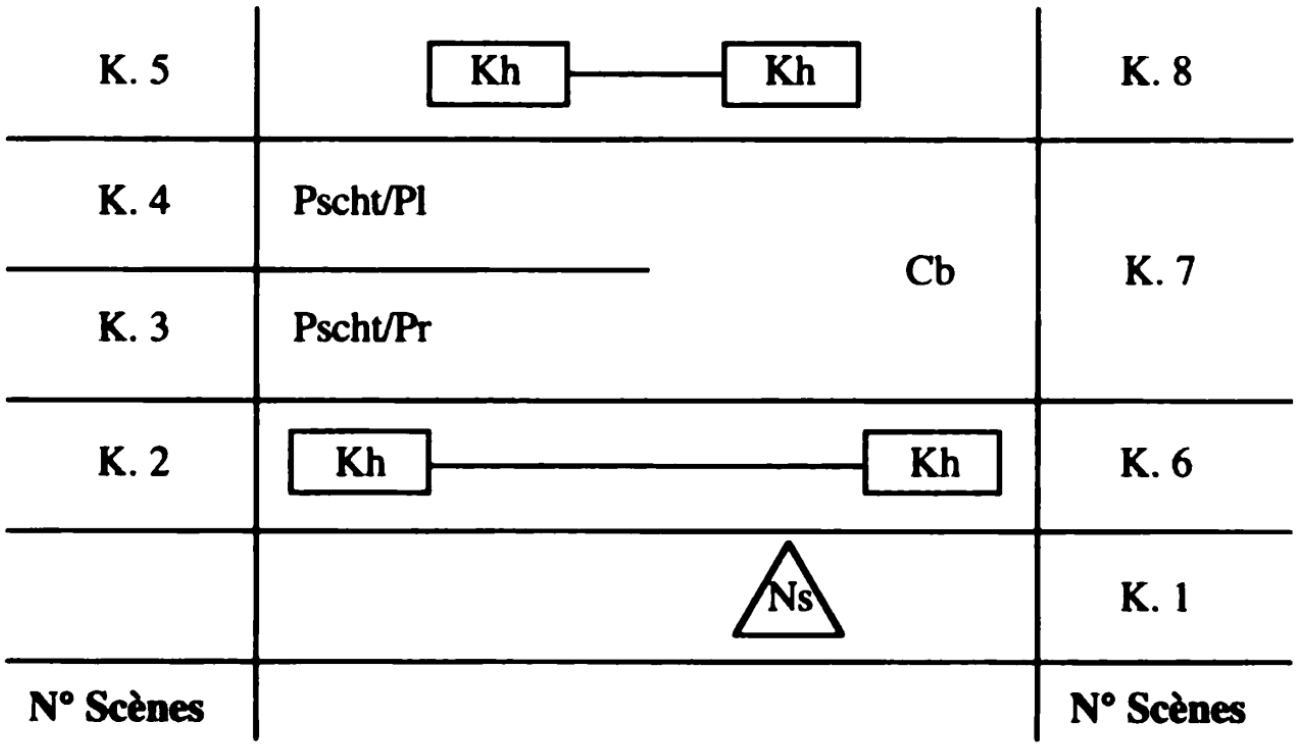
Dans la salle K, le kheprech forme l'armature de l'encadrement, et ce dans les deux moitiés de la salle. Le roi le porte en effet dans les scènes ouest des murs nord et sud (scènes K. 2 et K. 6) et dans les scènes du mur est (scènes K. 5 et K. 8). Dans la moitié sud de la salle, l'anacoluthe est un némès, dont nous avons vu qu'il est réservé à l'apparition du roi. Au sud, la couronne encadrée est la couronne blanche, spécifique de la course aux vases-*ḥs* (scène K. 7; fig. 10)[16]. Au nord, deux couronnes sont encadrées: un pschent posé sur une perruque ibès (scène K. 3) et un pschent posé sur une perruque lisse (scène K. 4). Cette juxtaposition de deux pschent diversifiés par un support différent peut être vue comme un dédoublement de la couronne, visant à compenser la présence d'une scène supplémentaire par rapport à l'encadrement de la moitié sud de la salle. Il faut donc peut-être les appréhender ensemble et considérer qu'il s'agit là d'un élément unique encadré, comme dans la séquence sud. La couronne blanche se trouvant dans la séquence sud et le pschent dans la séquence nord, on pourrait envisager que celui-ci, par synecdoque,

[15] On pourrait à la rigueur supposer un chiasme, si on accepte de voir dans les deux pschent du mur nord la même couronne dédoublée (voir plus bas). Mais cela nous semble aller trop loin pour trouver une telle figure de style dans cette salle.

[16] Cf. *supra*, note 12 pp. 17-18. Puisque la couronne blanche est utilisée dans cette salle, on pourrait restituer une couronne rouge dans la scène de la course à la rame de la salle I (scène I. 7). La salle I se trouve d'ailleurs au nord du sanctuaire et la salle K au sud.

vaille pour la couronne rouge[17]. Cette répartition s'accorderait alors avec l'orientation de la salle: couronne blanche sur le mur sud et pschent (pour la couronne rouge) sur le mur nord.

Si l'imagier a fait du némès une anacoluthe, c'est parce que cette couronne est exclusivement liée (dans les salles I et K) à l'apparition en gloire du roi. Comme le montre la fig. 5, la disposition des couronnes apparaît pour cela déséquilibrée. Ce déséquilibre, néanmoins, est compensé par le dédoublement du pschent dans la séquence nord. Peut-on, malgré une disposition des couronnes si singulière, relever quelques relations spatiales? Le schéma suivant (fig. 6) montre que oui.



Cb = Couronne blanche.
Kh = Kheprech.
Ns = Némès.
Pl = Perruque lisse.
Pr = Perruque ibès.
Pscht = Pschent.

Fig. 6: Les relations spatiales entre les couronnes du roi de la salle K.

Ces relations spatiales, toutefois, ne concerneraient que les scènes du mur du fond (le mur est) et les scènes ouest des murs nord et sud[18]. En ce qui concerne le mur du fond, les scènes y sont juxtaposées et symétriques et, sur un tel support, ce sont en général les relations symétriques

[17] Sur le pschent valant pour la couronne blanche ou la couronne rouge; cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, p. 95, note 231.

[18] Là encore, on pourrait voir des relations symétriques entre les deux pschent du mur nord et la couronne blanche du mur sud, mais cela reviendrait également, nous semble-t-il, comme pour le chiasme, à forcer par trop la documentation.

qui priment sur toutes les autres[19]. Dans les deux cas, il s'agit de symétrie axiale et la couronne est le kheprech, ces quatre couronnes étant celles-là mêmes qui forment l'encadrement dans les deux moitiés de la salle.

En ce qui concerne les pagnes du roi, l'imagier a opté pour une disposition identique dans les salles I et K (fig. 1 et 2). Les pagnes qu'il a choisis sont également les mêmes: pagne à tablier, long pagne et shendjit. Dans les deux salles, le long pagne prend place à l'extrémité ouest des séquences nord et sud, chaque séquence étant composée de trois pagnes à tablier, sauf dans la séquence sud de la salle K, où une shendjit se substitue à l'un des pagnes à tablier (scène K. 7). Ce type de disposition appartient aux relations dans le plan, il s'agit d'une forme développée de l'adjonction. Dans la salle K, seul un long pagne se trouve à l'extrémité ouest de chaque séquence, tandis que dans la salle I, il y en a deux, sauf au sud, où une shendjit se substitue à l'un des longs pagnes (scènes I. 7). La présence de la shendjit s'explique par l'acte rituel représenté dans les scènes I. 7 et K. 7, la course à la rame et la course aux vases-*ḥs*, dont elle est en effet spécifique[20]. La shendjit peut être qualifiée d'anacoluthe, puisqu'elle fait figure d'intrus au sein d'un ensemble autrement bien réglé. En somme, la structure de disposition des pagnes est la suivante (fig. 7):

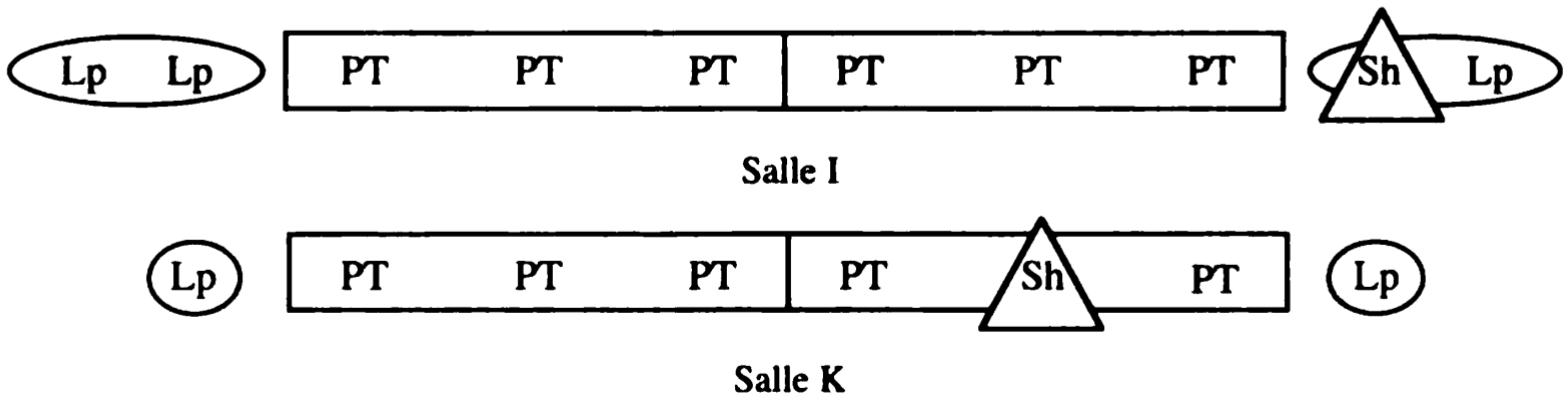


Fig. 7: La disposition des pagnes du roi dans les salles I et K.

[19] Voir cependant B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, p. 47 et fig. 4 p. 48, à propos des deux scènes du mur du fond de la salle P.

[20] Cf. B. LURSON, «La légitimation du pouvoir royal», in: *La femme dans les civilisations orientales* (*AOB* XV), 2001, p. 311, avec la note 21. On corrigera la référence donnée dans cette note aux scènes du temple de Louxor. Il s'agit en fait de *PM* II2, p. 321,(124),(c) = H. H. NELSON, *Key Plans* (*OIP* 56), 1941, pl. 23, n° E 53 et E 54. Le roi n'y porte d'ailleurs pas le long pagne, mais le pagne à tablier (scène E 54) et un pagne composite formé du pagne à tablier et du pagne plongeant (scène E 53). On verra aussi *MH* II, pl. 120-122,B, pour les différents pagnes portés par le roi dans des scènes de massacre des ennemis.

Dans la salle K, la disposition des pagnes se différencie beaucoup de celle des couronnes. La raison en est simple: l'intégration du long pagne de la scène K. 1 à l'ensemble, alors que le némès que le roi porte dans cette scène n'a de lien formel avec aucune autre couronne. La structure des pagnes présentée ci-dessus révèle aussi la présence d'un chiasme.

Dans la salle I, il est de structure 2 + 3 // 3 + 2:

Lp — Lp + PT — PT — PT // PT — PT — PT + **Sh** — Lp

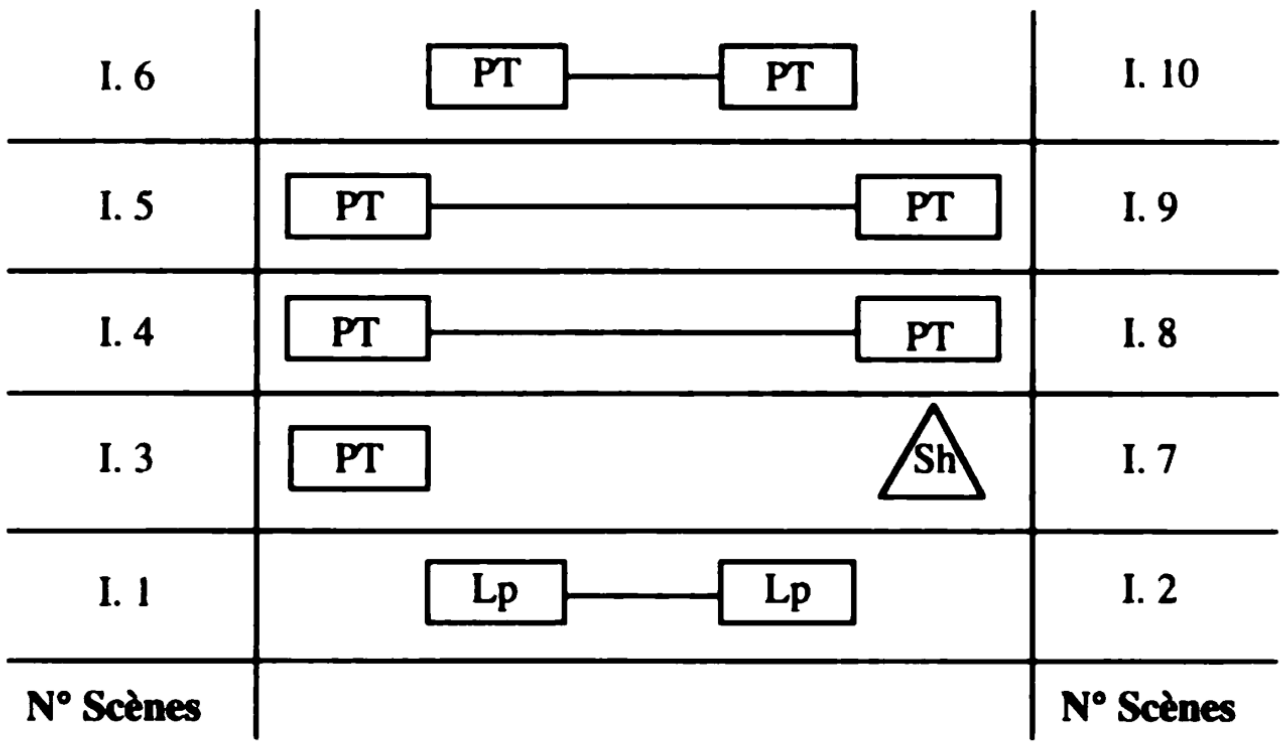
Dans la salle K, sa structure est 1 + 3 // 3 + 1:

Lp + PT — PT — PT // PT — **Sh** — PT + Lp

Nous avons vu plus haut que lorsque le schéma révèle une disposition identique d'éléments iconographiques dans les deux moitiés d'une salle, cela peut être l'indice de relations spatiales. Cette condition est remplie pour les pagnes dans les deux salles. Mais à cela doit s'associer un nombre égal de scènes de part et d'autre de l'axe principal de la salle. Or, si cette condition n'est pas remplie par la salle K, elle l'est en revanche par la salle I. De sorte qu'à l'adjonction utilisée pour les pagnes, à laquelle se superpose le chiasme, se superpose également des relations spatiales. La superposition de relations linéaires et spatiales, qui 'impliquent l'articulation polydimensionnelle de l'espace du monument', pour reprendre une phrase de Roland TEFNIN[21], est donc, au regard de la salle K, une particularité de la salle I. Les relations spatiales entre les pagnes du roi de la salle I sont présentées dans le schéma suivant (fig. 8).

On remarque que seule la symétrie axiale est utilisée avec, bien sûr, le cas particulier de la scène I. 7, qui montre une shendjit. Alors que pour les couronnes de la salle K, il était possible de relever des relations symétriques entre les scènes ouest des murs nord et sud (scènes K. 2 et K. 6) et celles du mur est (scènes K. 5 et K. 8), il n'est plus possible d'en relever pour les pagnes qu'entre les deux scènes juxtaposées et symétriques du mur est (scènes K. 5 et K. 8). Le roi y porte en effet le pagne à tablier (pl. 4). Cela est dû au traitement du long pagne de la scène K. 1, intégré dans la disposition d'ensemble, alors que le némès de cette même scène est une anacoluthe.

[21] R. TEFNIN, «Éléments pour une sémiologie de l'image», *CdE* 66, 1991, p. 61. Voir aussi P. DERCHAIN, «L'*Atelier des Orfèvres*», *CdE* 65, 1990, p. 228.

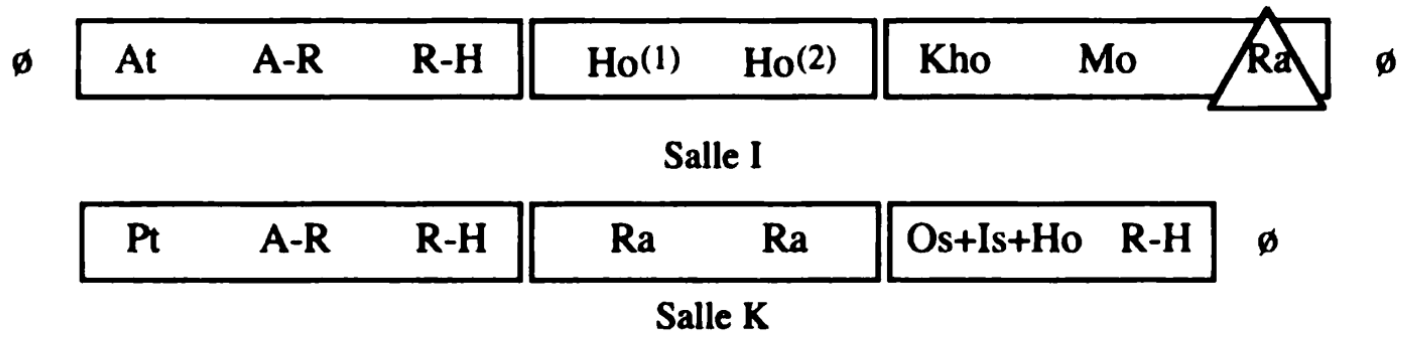


Lp = Long pagne. PT = Pagne à tablier. Sh = Shendjit.

Fig. 8: Les relations spatiales entre les pagnes du roi de la salle I.

Les divinités sont, comme les pagnes, disposées de la même façon dans les deux salles (fig. 1 et 2). La solution adoptée ne fut pas, cependant, l'adjonction et le chiasme, comme pour ceux-ci, mais une juxtaposition, fondée essentiellement sur des liens théologiques[22]. Ces groupes de divinités s'inscrivent en outre exactement dans les limites des murs de la salle. Une anacoluthe concerne la scène ouest du mur sud de la salle I (scène I. 7, marquée par un triangle dans le schéma qui suit), due à la présence d'une divinité qui n'est pas celle à laquelle on aurait pu s'attendre. Rappelons également que sur la paroi ouest, le roi est seul. Toutefois, dans ce contexte, l'absence de divinité est tout aussi signifiante que sa présence. La structure de la disposition des divinités est la suivante (fig. 9):

[22] Le terme «théologique» est emprunté à A. EGBERTS, *In Quest of Meaning* I (*EU* VIII,1), 1997, p. 390, qui définit ainsi ce type de relation entre les scènes: 'This relationship may be termed theological, for it results from the presence of identical or similar deities in adjacent or facing scenes'. Voir aussi *ibid.*, p. 391, à propos de ce qu'il appelle «sequence». Nous étendrons sa définition aux divinités symétriques et juxtaposées composant un couple, une triade ou une Ennéade, si tant est que l'auteur n'ait pas déjà intégré à sa définition ce type de groupe divin.



A-R = Amon-Rê. Is = Isis. Os = Osiris. Ra = Ramsès.
At = Atoum. Kho = Khonsou. Pt = Ptah.
Ho = Horus. Mo = Mout. R-H = Rê-Horakhty. Ø = Néant.

(1) Il s'agit d'Horus de Baky. (2) Il s'agit d'Horus de Bouhen.

Fig. 9: La disposition des divinités dans les salles I et K.

Bien que le type de disposition choisi par l'imagier soit le même dans les deux salles, le résultat n'en diffère pas moins. Ce n'était pas le cas avec les pagnes du roi, mais déjà le cas avec les couronnes. Les couronnes, cependant, n'étaient pas disposées de la même façon dans l'une et l'autre salle. Dans sa mise en œuvre, la disposition des divinités tient donc, pourrait-on dire, à la fois des couronnes et des pagnes royaux.

Sur le mur du fond des deux salles, le mur est, se trouvent deux représentations juxtaposées et symétriques de deux divinités identiques ou très proches. Dans la salle I, il s'agit de deux formes nubiennes d'Horus: «Horus, le seigneur de Baky» (scène I. 6) et «Horus, le seigneur de Bouhen, le grand dieu» (scène I. 10). L'unité des scènes est encore renforcée par la présence d'une même couronne royale, le henou (posé sur un némès), d'un même pagne (le pagne à tablier) et d'une même offrande (les vases-*nw*).

Dans la salle K, prennent place sur le mur est deux représentations de Ramsès divin, qui portent le même nom: «Rê-mess(ou)-mery-Imen dans la barque dans le domaine (*pr*) de Rê, doué de vie comme Rê»[23] (scènes K. 5 et K. 8). L'attitude du dieu, son nom, ses épithètes et ses attributs sont en tous points semblables dans les deux scènes. Il est assis, tient dans une main repliée contre la poitrine la crosse et dans l'autre main avancée un signe *ʿnḫ*. Il est vêtu d'un long pagne et ceint le némès. Seules les offrandes diffèrent (pain blanc et vases-*nw*), mais nous verrons qu'elles forment un couple type. Comme sur le mur est de la salle I,

[23] Pour cette épithète, cf. *infra*, note 26 p. 29.

l'ensemble des éléments contribuent à renforcer l'unité de ces deux scènes symétriques.

Sur le mur nord se trouvent trois dieux. Dans la salle I, ce sont, de l'ouest vers l'est: «Atoum, le seigneur des Deux Terres, l'Héliopolitain, le seigneur du ciel» (scène I. 3), «Amon-Rê, le seigneur des trônes des Deux Terres, le grand dieu, le souverain (*ḥḳ3*) de Thèbes» (scène I. 4) et «Rê-Horakhty, qui réside dans (*ḥry-ib*) la *Ḥwt-Rʿ-mss(w)-mry-ʾImn* dans le domaine (*pr*) de Rê» (scène I. 5). Dans salle K, on trouve: «Ptah, le seigneur de Maât» (scène K. 2), «Amon-Rê, le seigneur des trônes des Deux Terres» (scène K. 3) et «Rê-Horakhty, le grand dieu» (scène K. 4).

On constatera que ces deux séries de trois divinités ne diffèrent que de peu, puisque seule la divinité de la scène ouest est dissemblable d'une salle à l'autre: Atoum dans la salle I et Ptah dans la salle K. Deux des trois divinités de la paroi nord des deux salles sont donc identiques et y occupent les mêmes places. On notera cependant que les épithètes des dieux sont différentes. Dans la salle I, c'est sur l'origine géographique des divinités que l'accent est mis, tandis que dans la salle K, c'est davantage, semble-t-il, sur la nature universelle de ces dieux qui, au demeurant, sont les grandes divinités de l'Égypte de cette époque[24]. Les épithètes géographiques méritent qu'on leur prête attention. Ce n'est pas qu'elles soient très originales, mais c'est l'ordre dans lequel elles sont juxtaposées qui est intéressant. Leur ordonnancement est en effet géographique, du nord vers le sud (ou du sud vers le nord, selon le point de vue qu'on adopte) et, chaque fois, il s'agit d'un grand centre solaire: Héliopolis avec Atoum (scène I. 3), Thèbes avec Amon-Rê (scène I. 4) et Derr avec Rê-Horakhty (scène I. 5). L'insertion du temple de Derr au sein de cette prestigieuse liste de centres solaires, avec sa divinité tutélaire, place ce temple sur le même plan que les deux Héliopolis. Cette interprétation peut sembler exagérée, mais elle repose aussi sur l'analyse iconographique des piliers de la salle E, où une réflexion sur le rang de ce temple nubien trouve également place[25].

[24] Comparer avec A. EGBERTS, *In Quest of Meaning* I (*EU* VIII,1), 1997, p. 390, pour qui 'theological relationships are compatible with liturgical and symbolic relations, while being incompatible with geographical relations'. Le cas des scènes I. 3-I. 5, qui associe trois grandes divinités solaires en mettant l'accent sur leur origine géographique, montre qu'il faudrait peut-être nuancer ce propos.

[25] Cf. B. LURSON, «De Derr à Héliopolis», *KBN* 1, 2003, pp. 161-162. Pour les liens entre Derr et Héliopolis, on verra bien sûr D. RAUE, *Heliopolis und das Haus des Re* (*ADAIK* 16), 1999, pp. 253-254 et 448-449, ouvrage auquel nous n'avions pu avoir accès lorsque nous préparions notre étude sur la décoration des piliers de la salle E du temple. Voir aussi M. ULLMANN, *König für die Ewigkeit* (*ÄAT* 51), 2002, par exemple p. 665.

Sur le mur sud de la salle I se trouvent trois divinités. Ce sont, de l'ouest vers l'est: «Rê-mess(ou)-mery-Imen dans la barque dans le domaine (*pr*) de Rê»[26] (scène I. 7), «Mout, la maîtresse d'Isherou» (scène I. 8) et «Khonsou dans Thèbes, Neferhotep» (scène I. 9). Ramsès divin prend ici la place d'Amon-Rê, qu'on attendait en effet à la tête de sa triade et, pour cette raison, cette divinité est une anacoluthe. Du reste, les épithètes de Mout et de Khonsou, en mettant l'accent sur Thèbes, appellent aussi la présence d'Amon-Rê. Les attributs et l'attitude de Ramsès diffèrent en outre sensiblement de ceux qui le caractérisent sur le mur est de la salle K (scènes K. 5 et K. 8), alors même que les noms de ces trois représentations sont presque identiques. Dans la scène I. 7, il coiffe en effet une perruque tripartite sur laquelle est posée un henou, porte une barbe longue et fine, tient dans la main gauche avancée un sceptre-*wȝs* et, dans la main droite, un signe *ʿnḫ*. Ces deux derniers attributs sont inhabituels pour Ramsès divin.

Sur le mur sud de la salle K prennent place quatre divinités. Elles sont réparties dans deux scènes, une divinité seule se trouvant dans la scène ouest, «Rê-Horakhty, le grand dieu» (scène K. 6) et une triade dans la scène est, qui réunit «Osiris, qui est à la tête (*ḫnty*) des Occidentaux», «Isis, la mère du dieu, la maîtresse du ciel» et «Horus, le fils d'Isis» (scène K. 7; fig. 10). Non seulement Osiris n'est pas momiforme mais, à la différence d'une barbe recourbée, ses attributs et son attitude sont exactement les mêmes que ceux de Ramsès dans la scène I. 7. Cette similitude est bien évidemment d'importance, d'autant que sur les deux parois, ces deux divinités sont à la tête d'une triade (dont le dernier membre est par ailleurs hiéracocéphale) et que les rites qui se déroulent devant eux sont complémentaires: course à la rame devant Ramsès (scène I. 7) et course aux vases-*ḥs* devant Osiris et sa triade (scène K. 7).

Si, dans les deux salles, une triade apparaît donc sur le mur sud, ses membres sont en revanche répartis différemment: chacun dans une scène dans la salle I, alors qu'ils sont regroupés dans une seule scène dans la salle K. De plus, à la triade de la salle K s'ajoute Rê-Horakhty, auquel

[26] Pour cette épithète, cf. C. LEITZ (Hrsg.), *Lexikon* IV (*OLA* 113), 2002, p. 625, sous l'entrée *Rʿ-ms-sw-mr-ʾImn-m-wȝ-m-pr-Rʿ*. Les auteurs y classent les scènes I. 7, K. 5 et K. 8. Ces deux dernières ajoutent pourtant à l'épithète susmentionnée la mention *dì ʿnḫ mì Rʿ*. Ils renvoient aussi à deux parallèles provenant de la tombe de la sœur du souverain, mais le premier est peut-être lacunaire, se limitant en tout cas aujourd'hui à *[Rʿ]-mssw-mr(y)-[ʾImn] m wȝ* [...], tandis que le second ne comprend pas la mention *m pr Rʿ*. Il est possible qu'il soit néanmoins fait allusion dans tous les cas à la même forme divine de Ramsès, mais ces différences peuvent également être d'importance.

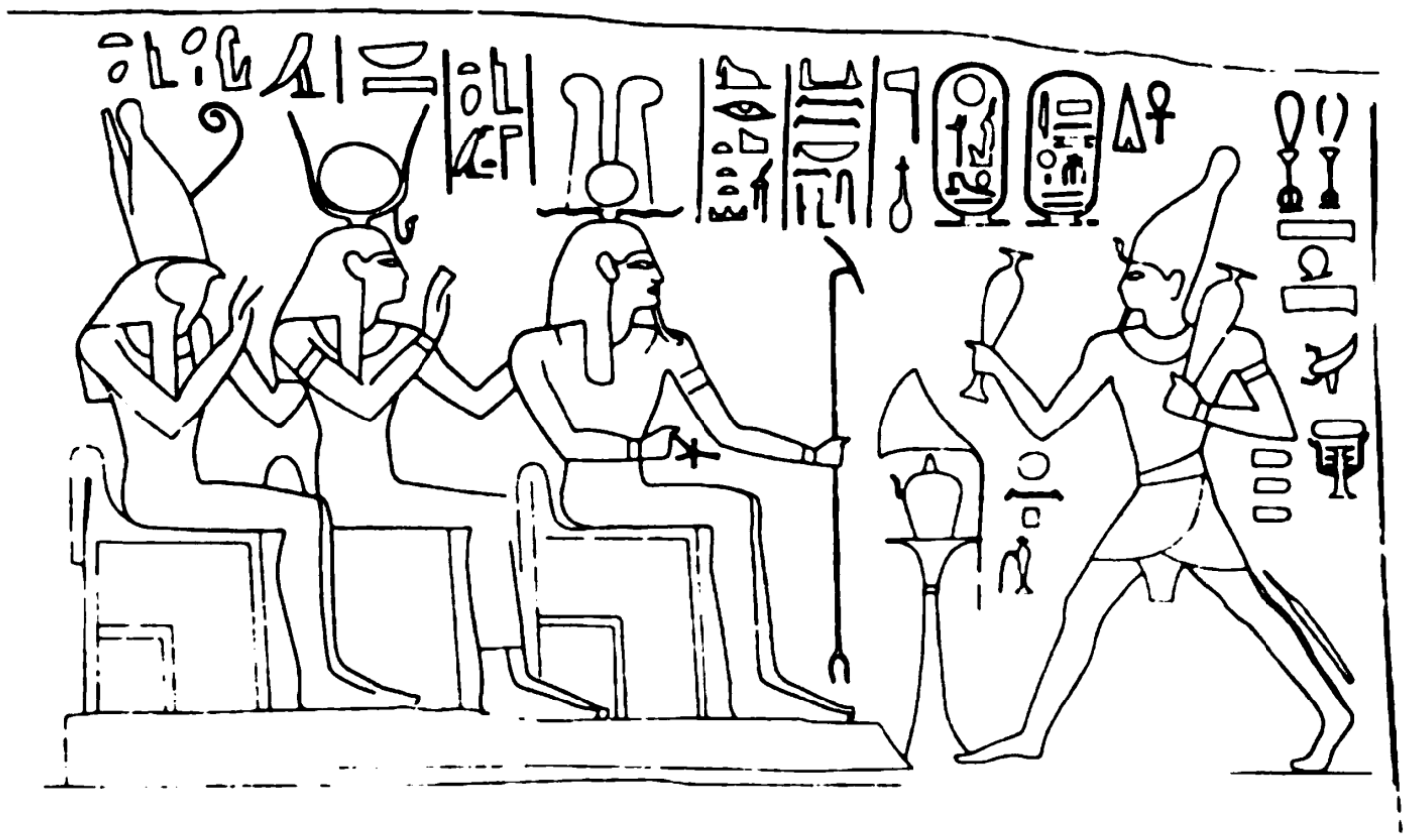
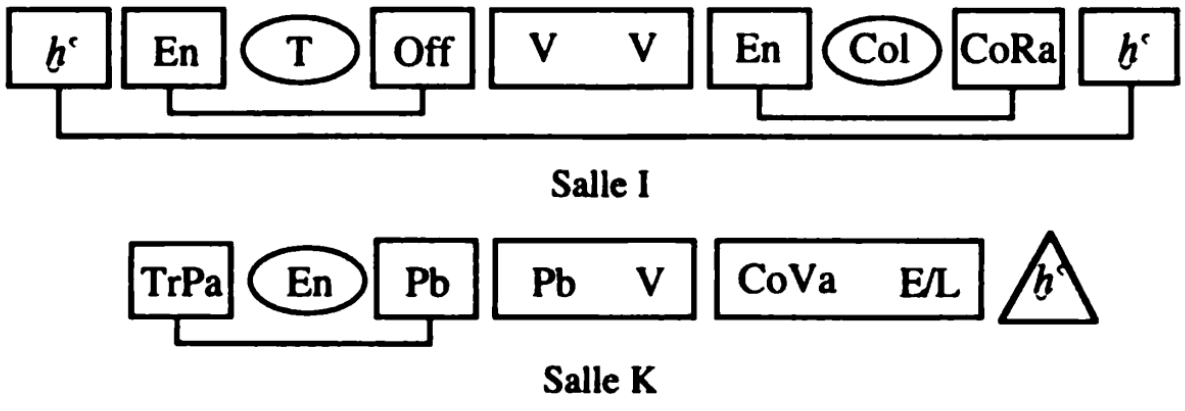


Fig. 10: La scène K. 7
(d'après M. MAHER-TAHA, *Derr* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, p. 14).

une scène entière est consacrée. Rappelons enfin que, sur la paroi ouest des deux salles, aucune divinité ne prend place, Ramsès y apparaissant en gloire.

Dans les deux salles, la disposition des actes rituels s'inscrit, comme celle des divinités, dans les limites des parois (fig. 1 et 2). Ainsi, sur la paroi est, les offrandes des deux scènes juxtaposées et symétriques qui s'y trouvent se rapportent-elles exclusivement l'une à l'autre. L'acte rituel est identique sur la paroi ouest des deux salles mais, dans la salle K, il est traité en anacoluthe, puisque la moitié nord de la paroi ouest n'est pas décorée. Seule la paroi sud de la salle K montre une juxtaposition des actes rituels, comme sont juxtaposées les divinités, alors que sur les autres parois, l'imagier a sollicité l'encadrement. Le schéma suivant donne la disposition des actes rituels (fig. 11).

À l'examen de ces deux schémas, on remarque immédiatement l'aspect équilibré de la disposition des actes rituels dans la salle I, alors qu'au contraire, l'aspect de la disposition de ceux de la salle K ne l'est pas. En ce qui concerne la salle I, cette disposition signe l'emploi simultané de relations dans le plan (encadrement) et dans l'espace (symétrie), alors que dans la salle K prédominent les relations dans le plan (encadrement et juxtaposition), la symétrie n'étant sollicitée que pour les deux scènes juxtaposées du mur est.



Col = Collier. En = Encensement. Pb = Pain blanc.
CoRa = Course à la rame. E/L = Encensement et libation. T = Tissu. V = Vin.
CoVa = Course aux vases. Off = Offrande-*ḥnk.t*. TrPa = Trois pains. *ḥ˓* = Apparition en gloire du roi.

Fig. 11: La disposition des actes rituels dans les salles I et K.

Sur le mur est de la salle I, le roi fait deux fois la même offrande, celle des vases-*nw* (scènes I. 6 et I. 10)[27]. En revanche, sur le mur est de la salle K, les offrandes diffèrent, puisqu'il s'agit du pain blanc (scènes K. 5) et des vases-*nw* (scène K. 8). Ces deux offrandes, toutefois, forment un couple type, dont nous verrons d'ailleurs plus loin qu'il est également utilisé dans la salle X du temple de Seboua[28]. Ce que ce couple type illustre en associant le vin et le pain blanc peut, semble-t-il, être aisément cerné. On peut en effet y voir une (re)présentation de l'offrande alimentaire, dissociée en son composant «vin» et son composant «pain». Ce couple type se distingue ainsi d'un autre couple type qui associe vases-*nw* et Maât, c'est-à-dire l'aspect alimentaire de l'offrande à son aspect symbolique[29]. L'association du vin et du pain est également attestée à Edfou, mais il s'agit plutôt, dans ce temple, d'une association entre les céréales et le vin[30].

Au risque d'anticiper sur la synthèse, il nous paraît intéressant de nous arrêter un moment sur la paroi est des salles I et K. À l'instar du sanctuaire dans un temple, la paroi du fond d'une salle a en effet toujours un statut particulier. Or, dans le cas des chapelles secondaires de Derr, on

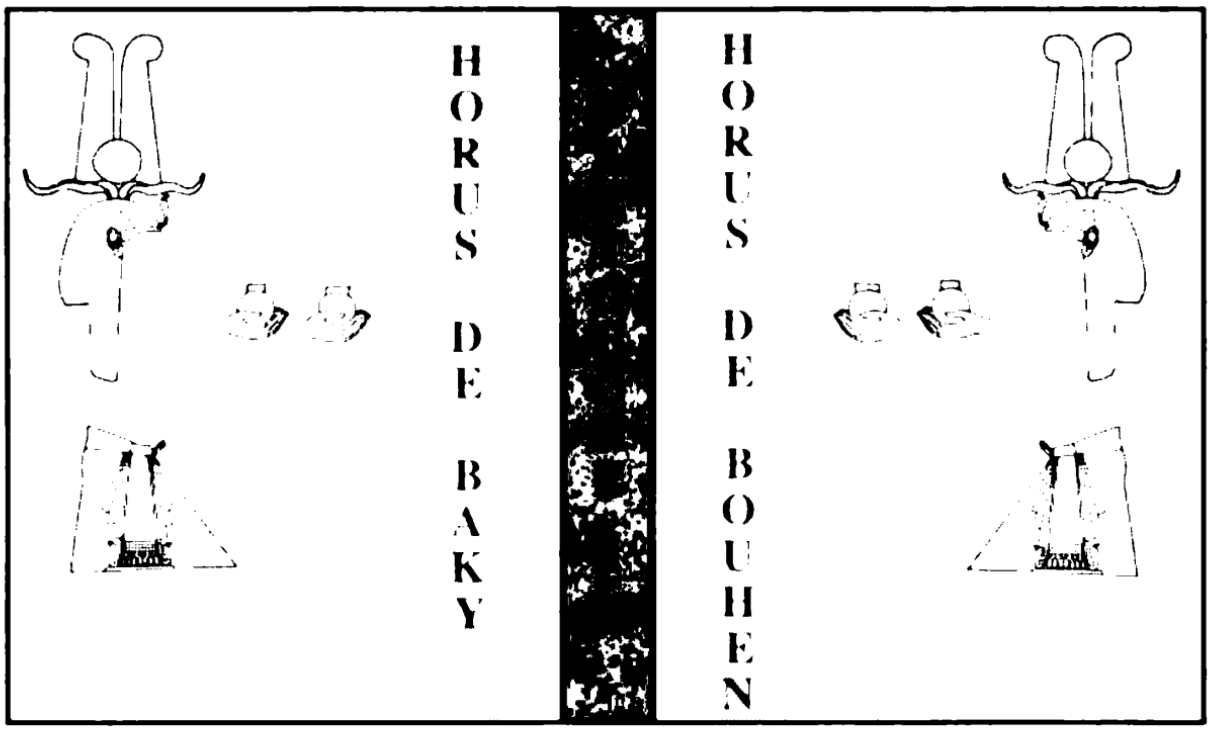
[27] Dans la scène I. 10, la légende est très lacunaire, mais il est possible de la restituer de la façon suivante: «[Donner (*r[dỉ.t]*) le vin] à [son] père [...]».

[28] Cf. *infra*, p. 77. La stèle reproduite par M.-C. Poo, *Wine and Wine Offering* (*Studies in Egyptology*), 1995, fig. 11 p. 58, n'illustre pas ce couple type, l'eau fraîche (*ḳbḥw*) étant associée au pain blanc, non le vin.

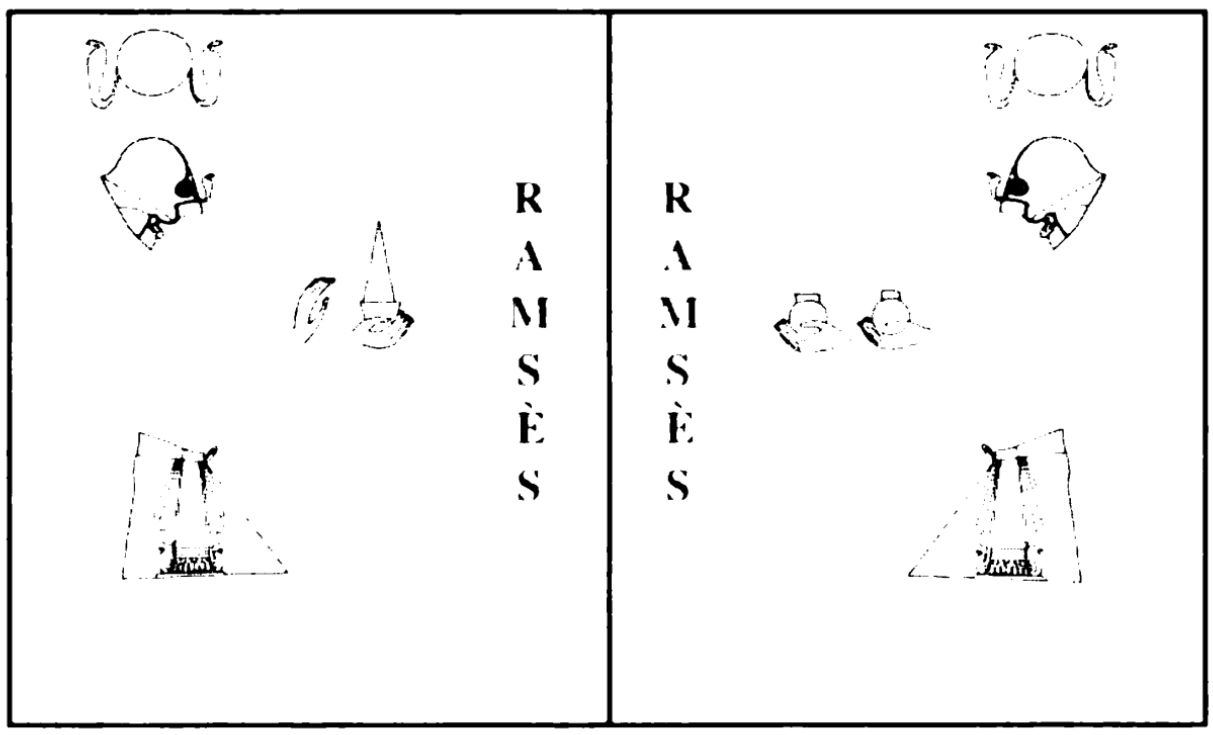
[29] Sur ce couple type, cf. *supra*, p. 17.

[30] Cf. F. Labrique, *Stylistique et théologie* (*OLA* 51), 1992, pp. 104-107, note 1478 p. 303 et p. 310,(c).

peut observer une intéressante relation de complémentarité entre ces deux parois, mais également, sur chaque paroi, une intéressante association entre les divinités et les offrandes. La figure suivante présente le croquis des scènes de ces deux salles (fig. 12).



Scène I. 6 Scène I. 10



Scène K. 5 Scène K. 8

Fig. 12: Croquis des scènes de la paroi est des salles I et K.

Dans les deux scènes de la paroi est des deux chapelles, l'accompagnateur du roi, sa couronne et son pagne sont identiques. Dans la salle K, l'accompagnateur est le disque solaire. Dans la salle I, la haute

taille de la couronne a interdit la présence d'un accompagnateur[31]. Dans celle-ci, le roi ceint le henou posé sur un némès et porte le pagne à tablier (scènes I. 6 et I. 10). Dans la salle K, la couronne du roi est le kheprech et son pagne le pagne à tablier (scènes K. 5 et K. 8). Or, le henou et le kheprech forment un couple type, non seulement très courant sous le règne de Ramsès II, mais aussi très en faveur dans le temple de Derr[32]. La présence d'un couple type de couronnes réparti entre les parois est de ces deux salles symétriques doit nous inciter à être attentif à d'éventuels autres couples type qui pourraient avoir été ainsi dissociés entre les deux salles, ou à d'autres signes d'une complémentarité (formelle et/ou thématique) entre ces deux chapelles secondaires.

Le jeu subtil mis en place par l'imagier entre les divinités et les offrandes, non plus cette fois entre les parois des deux salles, mais entre les scènes de chaque paroi, peut être ainsi décrit. Les offrandes s'adressant aux divinités, ces deux catégories d'éléments sont parfois très liées les unes aux autres, que ce soit de façon formelle et/ou thématique. Observons cela de plus près. Sur la paroi est de la salle I prennent place deux formes nubiennes d'Horus: «Horus, le seigneur de Baky» (scène I. 6) et «Horus, le seigneur de Bouhen, le grand dieu» (scène I. 10). Ces deux divinités ne sont certes pas identiques, mais proches l'une de l'autre. On pourrait même voir dans ces deux scènes la présentation de deux aspects complémentaires d'Horus. Sur le mur est de la salle K, la même divinité est représentée deux fois. Il s'agit de «Rê-mess(ou)-mery-Imen dans la barque dans le domaine (*pr*) de Rê, doué de vie comme Rê» (scènes K. 5 et K. 8). Son nom, son épithète, son attitude et ses attributs sont en tous points identiques. Or, dans la salle I, alors que les divinités sont complémentaires, le roi leur fait la même offrande, celle des vases-*nw*. À l'inverse, dans la salle K, alors que la même divinité est par deux fois représentée, le roi fait deux offrandes formant un couple type, c'est-à-dire complémentaires, le pain blanc et les vases-*nw*. L'un des éléments assure ainsi toujours l'unité des scènes, tandis que l'autre en indique la complémentarité[33].

Ces remarques sont intéressantes à plus d'un titre. Elles mettent en effet en évidence le lien particulier entre les deux catégories d'éléments iconographiques que nous nommons «actes rituels/offrandes» et «divinités». Elles nous montrent aussi comment, sur la base de ce lien particulier,

[31] Cf. *supra*, note 7 p. 15.

[32] Cf. *supra*, p. 17.

[33] Comparer avec L. GABOLDE, *Monuments décorés en bas relief* (*MIFAO* 123/1), 2005, p. 10, §12, à propos de ce que l'auteur appelle «l'alternance» des divinités, d'Hatshepsout et de Thoutmosis III.

l'imagier peut construire un jeu subtil fondé sur la nature complémentaire des uns et des autres au sein d'une paire de scènes symétriques. Enfin, elles nous montrent que les scènes du mur du fond d'une salle, qu'un ou plusieurs de ses éléments soient impliqués ou non dans d'autres réseaux de relations, ont toujours une grande cohérence formelle, ceci en vertu du statut particulier de ce type de paroi[34].

Après cette digression sur la paroi est des salles I et K, revenons à la disposition des actes rituels et des offrandes sur leurs autres parois. Dans la salle I, l'imagier a sollicité l'encadrement pour la disposition des actes rituels sur les parois nord et sud. Sur le mur nord, le tissu (scène I. 4) est encadré par l'encens à l'ouest (scène I. 3) et les quatre cassolettes à l'est (offrande-*ḥnk.t*; scène I. 5). Sur le mur sud, la remise du collier-*wsḫ*[35] (scène I. 8) est encadré par l'encens à l'est (scène I. 9) et la course à la rame à l'ouest (scène I. 7). Les offrandes mises en vedette sur ces deux parois sont donc le tissu et le collier qui, respectivement, s'adressent à Amon-Rê et à Mout. Autrement dit, au sein d'une série de scènes juxtaposées dont les divinités entretiennent des liens théologiques, l'encadrement met l'accent sur deux d'entre elles, qui s'avèrent être liées l'une à l'autre. On notera également que l'encadrement utilisé par l'imagier pour les couronnes met lui aussi l'accent sur celles qu'il porte dans ces deux scènes. Tout concourt donc à désigner ces deux scènes comme essentielles.

L'association du tissu et du collier-*wsḫ* est inhabituelle, dans le sens où ils ne forment pas de couple type. C'est en effet avec l'onguent, offert sous la forme d'un ou plusieurs vases, ou encore d'une onction, que le tissu-*mnḫ.t* forme un couple type[36]. À notre connaissance, une seule scène datant du Nouvel Empire associe directement le collier et le tissu. Elle se

[34] Mais voir *supra*, note 19 p. 24, à propos du mur sud de la salle P du Grand Temple d'Abou Simbel. Toutefois, alors que les éléments de ces deux scènes ne sont pas liés formellement les uns aux autres, l'aspect de ces scènes donne l'impression d'une grande cohérence.

[35] Pour cette offrande, cf. T. HANDOUSSA, «Le collier Ousekh», *SAK* 9, 1981, pp. 143-150; R. BEAUD, «L'offrande du collier-*ousekh*», in: *Studies in Egyptology Presented to Miriam Lichtheim* I, 1990, pp. 55-61 (dont les conclusions rejoignent, pour partie au moins, celles de T. Handoussa); E. GRAEFE, «Über die Verarbeitung von Pyramidentexten in den späten Tempeln», in: *Religion und Pilosophie im Alten Ägypten* (*OLA* 39), 1991, pp. 129-148; A. EGBERTS, «Substanz und Symbolik», in: *5. Ägyptologische Tempeltagung* (*ÄAT* 33,3), 2002, pp. 71-81.

[36] Cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, p. 188 (index). Pour un nouvel exemple de ce couple type datant de la période thoutmoside, cf. L. GABOLDE, *Monuments décorés en bas relief* (*MIFAO* 123/2), 2005, pl. III et V (représentations symétriques d'Hatshepsout). On notera toutefois que l'onguent n'est pas nommé «fard-*mḏt*», mais «myrrhe-*ʿntyw*».

trouve dans la Chapelle Rouge et montre Hatshepsout offrant successivement le collier-*wsḫ* et le tissu-*mnḫ.t*[37]. Cette seule attestation, cependant, même en y ajoutant celle de Derr, ne saurait permettre de postuler l'existence d'une relation privilégiée entre le collier et le tissu qui aurait pu prendre la forme d'un couple type, d'autant que les règles qui ont régi dans les scènes de la Chapelle Rouge l'association de telle et telle offrande restent encore à percer.

Pour autant, le tissu le collier ne sont pas complètement étrangers l'un à l'autre. Ils appartiennent en effet tous deux au rituel de l'image de culte et, à ce titre, peuvent prendre place dans la même séquence de scènes, qui plus est à faible distance l'un de l'autre. Les scènes des chapelles d'Abydos sont à ce titre très éloquentes[38]. Dans le cadre du Rituel de l'Ouverture de la Bouche, l'offrande du collier-*wsḫ* prend place entre l'offrande de tissus et l'onction, cette séquence étant introduite par un encensement[39]. Or, ces actes rituels prennent place dans la salle I: encensement dans les scènes I. 3 et I. 9, offrande du tissu dans la scène I. 4 et offrande du collier dans la scène I. 8. On notera également qu'à Louxor, dans le sanctuaire du temple (salle XIX), la course aux vases-*ḥs* est contiguë à une scène montrant le roi nouant autour du cou du dieu le collier-*wsḫ*, dans le cadre d'une séquence de scènes relatives au rituel de l'image de culte[40].

[37] Cf. P. LACAU et *alii*, *Hatshepsout* II, 1979, pl. 20, bloc 31 et P. LACAU et *alii*, *Hatshepsout* I, 1977, p. 347, §611. Sur le bloc symétrique, la double représentation a été presque totalement martelée. Hatshepsout y offrait également un collier-*wsḫ*, mais l'offrande à laquelle il était associé est perdue; cf. *ibid.* II, pl. 20, bloc 99 et *ibid.* I, p. 347, §611. En raison des liens qui unissent le tissu et l'onguent, on mentionnera également une scène de Medinet Habou, qui montre Ramsès III offrant un collier posé sur une table et encadré de deux vases à onguent; cf. *MH* V, pl. 326. Notons également qu'à l'Ancien Empire, d'après T. HANDOUSSA, «Le collier ousekh», *SAK* 9, 1981, p. 144, le collier est 'aussi attesté parmi la liste d'offrande funéraire avec les sept huiles sacrées'.

[38] Cf. J. OSING, «Zum Kultbildritual in Abydos», in: *Gold of Praise* (*SAOC* 58), 1999, pp. 317-321 et, en ce qui concerne spécifiquement l'offrande du collier, p. 320, 22-25. On verra aussi avec grand intérêt l'ensemble des parallèles donnés par l'auteur, *ibid.*, pp. 321-331 où, cependant, l'offrande du collier-*wsḫ* n'apparaît que de façon sporadique. Pour les textes accompagnant les scènes d'offrande du collier à Abydos, voir T. HANDOUSSA, «Le collier Ousekh», *SAK* 9, 1981, pp. 145-147, mais aussi A. EGBERTS, «Substanz und Symbolik», in: *5. Ägyptologische Tempeltagung* (*ÄAT* 33,3), 2002, pp. 76-77.

[39] Cf. J.-C. GOYON, *Rituels funéraires de l'ancienne Égypte* (*LAPO* 4), 20002, pp. 105 et 139-150 pour les textes (pour le chapitre relatif à l'offrande du collier-*wsḫ*, cf. *ibid.*, pp. 146-147). Voir aussi A. M. BLACKMAN, «Episodes in the Egyptian Daily Temple Liturgy», *JMEOS* 1918-1919, 1919, pp. 36-37 et T. HANDOUSSA, «Le collier Ousekh», *SAK* 9, 1981, pp. 145 et 148.

[40] Cf. H. BRUNNER, *Luxor* (*AV* 18), 1977, pl. 121 (scène XIX/104), 122 (scène XIX/105) et 22 (vue d'ensemble), ainsi que J. OSING, «Zum Kultbildritual in Abydos», in: *Gold of Praise* (*SAOC* 58), 1999, p. 328, 12A-B. À propos des scènes de Derr, on verra aussi M. ULLMANN, *König für die Ewigkeit* (*ÄAT* 51), 2002, pp. 386 et 387.

On pourrait donc se demander si l'offrande représentée dans la scène I. 5, qui consiste en quatre cassolettes posées sur une table, ne serait pas celle des quatre cassolettes de natron[41], plutôt que l'offrande-*ḥnk.t* (ou celle du menu, *dbḥ.t-ḥtp*, qui peut également consister en quatre cassolettes). Toutefois, lorsque le roi offre des cassolettes de natron, une ou plusieurs boulettes de ce produit sont posées sur ces cassolettes, ce qui n'est pas le cas à Derr. En outre, dans la scène I. 5, les cassolettes ont un aspect «bombé» évoquant leur remplissage, qui n'est en rien exceptionnel lors de l'offrande-*ḥnk.t* (ou du menu)[42].

Lorsque deux offrandes en encadrent une troisième, elles cultivent en général un lien étroit, qui peut aller jusqu'à la constitution d'un couple type les réunissant. Dans le cas de la salle I de Derr, cette relation n'est pas si simple à dénouer. Sur le mur nord, en effet, l'offrande et l'acte rituel mis ainsi en relation sont l'encensement (scène I. 3) et l'offrande-*ḥnk.t* (scène I. 5). Un couple type rassemblant l'encens et le pain blanc est attesté dans l'iconographie des temples du Nouvel Empire. Nous verrons plus bas qu'il est sollicité dans les salles R, T et V du temple de Ouadi es-Seboua[43]. Il est documenté au moins depuis Hatshepsout, dans son temple de Deir el-Bahari, mais dans un contexte un peu particulier, puisque dans ces scènes, ce sont des prêtres qui adressent ces deux offrandes à Hathor[44]. Sous Amenhotep III, on le trouve également dans le temple de Louxor, sur le linteau de la porte de la salle XVII menant à la salle XIX (mur sud, porte centrale)[45]. On pourrait donc à la rigueur voir dans le couple cassolettes/encens une sorte de variation du couple type encens/pain blanc. Cette explication, toutefois, ne saurait être tout à fait satisfaisante.

En ce qui concerne la paroi sud, le cas est encore plus délicat, puisqu'à la course à la rame (scène I. 7) est associée un encensement (scène I. 9). Sans doute un examen exhaustif des parois des temples révélerait que la course à la rame et l'encensement peuvent voisiner. Mais cela nous semblerait néanmoins insuffisant pour éclairer leur juxtaposition, dans la mesure où les actes rituels mis ainsi en rapport sont en général identiques

[41] Voir, là encore, le parallèle de la salle XIX de Louxor; cf. H. BRUNNER, *Luxor* (*AV* 18), 1977, pl. 126 (scène XIX/114) et 23 (vue d'ensemble), ainsi que J. OSING, «Zum Kultbildritual in Abydos», in: *Gold of Praise* (*SAOC* 58), 1999, p. 328, 12A-B.

[42] Cf., par exemple, *Le Ramesseum* IX-2, pl. 17 (scène F. 46: offrande-*ḥnk.t*) et *Abydos* IV, pl. 68,2.B,E (*dbḥ.t-ḥtp*).

[43] Cf. *infra*, pp. 88, 128 et 129.

[44] Cf. *Deir el-Bahari* IV, pl. 91. Comparer avec les pl. 88-90, pour les autres offrandes.

[45] Cf. H. BRUNNER, *Luxor* (*AV* 18), 1977, pl. 58 (scènes XVII/25a) et 14 (vue d'ensemble).

ou forment un couple type. En l'occurrence, la course à la rame est habituellement liée à la course aux vases-*ḥs*. Or, dans cette relation se trouve peut-être une explication de l'association entre la course à la rame et l'encensement. La course aux vases-*ḥs* peut en effet se substituer à la libation dans le cadre de séquences type[46]. Ainsi, la course à la rame est peut-être associée à un encensement en raison de l'étroite relation entre les deux courses et dans la mesure où la course aux vases-*ḥs* peut se substituer à la libation. Cette explication, cependant, est elle aussi loin d'être satisfaisante et demanderait à être étayée par davantage d'attestations. Nous verrons plus bas que les relations spatiales mises en place par l'imagier entre les actes rituels de cette salle, ainsi que la divinité apparaissant dans la scène, à savoir Ramsès, sont peut-être des éléments d'explication plus probants.

Sur la paroi ouest de la salle I, la situation est plus simple, puisque le roi est sur chaque moitié représenté dans la même attitude, celle de l'apparition en gloire (scènes I. 1 et I. 2)[47]. Faisant face à la porte, il tient dans une main levée et avancée une canne et, dans l'autre main repliée contre la poitrine, le crosse. C'est l'une des attitudes classiques de «l'apparition en gloire» (*ḫˁ*) du roi. On en trouve de très beaux exemples dans le Grand Temple de Medinet Habou, en particulier sur les embrasures des portes du mur sud de la première cour du temple[48].

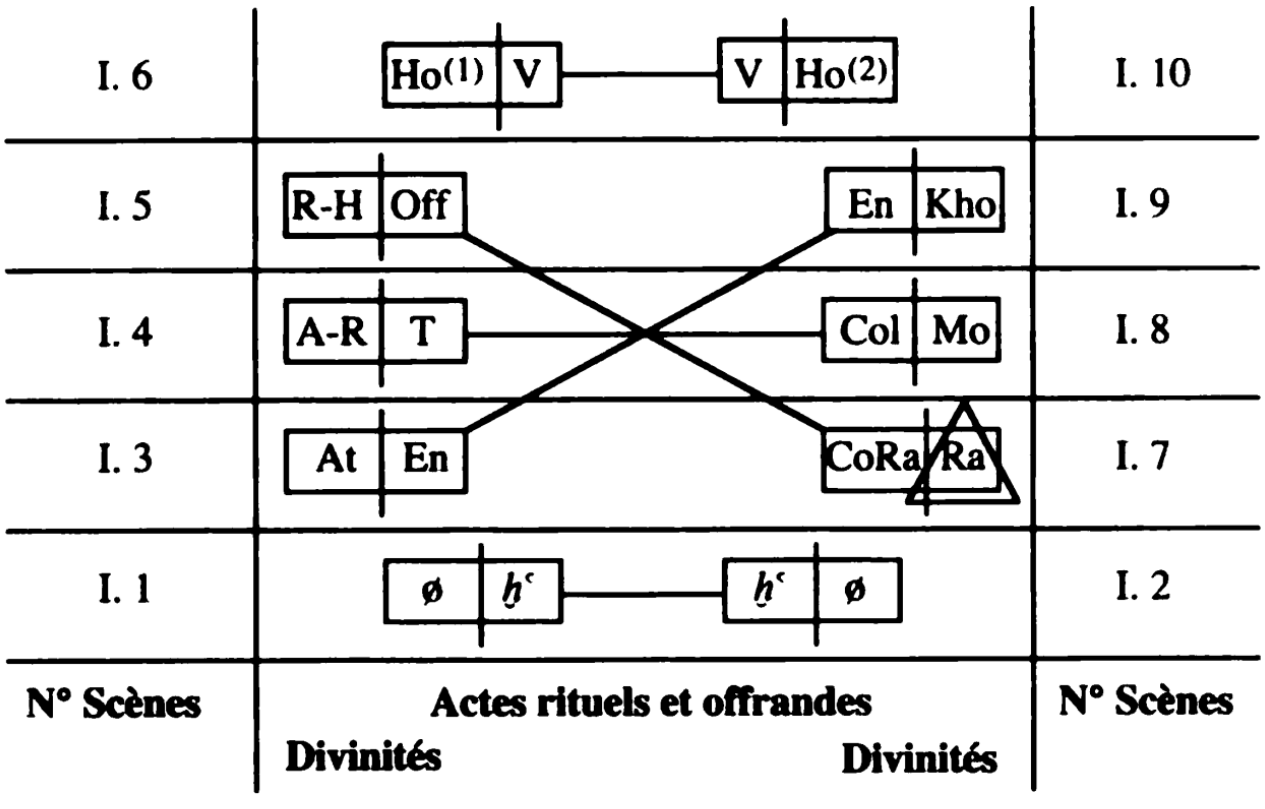
Nous avons vu plus haut, à propos des couronnes et des pagnes de la salle I, qu'un nombre égal d'éléments iconographiques de part et d'autre de l'axe d'une salle était l'un des indices de l'existence de relations spatiales entre ces dits éléments. Dans cette même salle, les actes rituels ne font pas exception à la règle. Les relations spatiales qui les réunissent sont présentées dans le schéma ci-dessous (fig. 13). Nous y avons adjoint

[46] Cf. J. Osing, *Gurna* I (*AV* 20), 1977, pp. 65 n° 5 et 7 et 66 n° 1, exemples empruntés aux temples de Gourna et de Medinet Habou.

[47] Sur la moitié nord de la paroi ouest de la salle I (scène I. 1), le roi est désigné par son nom de naissance, tandis que sur la moitié sud (scène I. 2), il l'est par son nom de couronnement. Un autre type de jeu portant sur la distribution des cartouches du souverain se trouve peut-être dans la scène I. 7. À moins que le second cartouche n'ait été emporté dans la lacune qui occupe toute la partie supérieure de la représentation royale, ce qu'on ne peut ni confirmer, ni infirmer, il est possible qu'un seul cartouche ait désigné le roi officiant, celui de son nom de couronnement, dont les signes sont tournés vers la gauche. Or, juste à côté de celui-ci, sur sa gauche, presque collé à lui, se trouve son nom de naissance, mais qui désigne Ramsès le dieu et dont les signes sont en conséquence tournés vers la droite, faisant ainsi face à ceux du nom de couronnement. Cette disposition donne en l'impression d'une fusion entre Ramsès le roi et Ramsès le dieu, impression d'autant plus efficace qu'elle est soutenue visuellement par la couleur du fond des cartouches qui, lorsqu'on regarde la scène, incite à les associer dans un même coup d'œil.

[48] Cf. *MH* IV, pl. 237-240.

les divinités, en raison des liens étroits qui les unissent aux actes rituels. En outre, sur les murs est et ouest, celles-ci observent aussi des relations symétriques, puisque deux formes d'apparition d'Horus se trouvent sur le premier (scènes I. 6 et I. 10), tandis que le second se caractérise par l'absence de divinités (scènes I. 1 et I. 2). Enfin, les parois nord et sud présentent chacune un groupe de trois divinités unis par des liens théologiques (scènes I. 3-I. 5 et I. 7-I. 9). Sur la paroi sud, ces divinités forment une triade.



Actes rituels et offrandes:
Col = Collier-*wsḫ*.
CoRa = Course à la rame.
En = Encensement.
Off = Offrande-*ḥnk.t*.
T = Tissu.
V = Vin.
ḫ‘ = Apparition en gloire du roi.

Divinités:
A-R = Amon-Rê.
At = Atoum.
Ho = Horus.
Kho = Khonsou.
Mo = Mout.
R-H = Rê-Horakhty.
Ra = Ramsès.
Ø = Néant.

(1) Il s'agit d'Horus de Baky.
(2) Il s'agit d'Horus de Bouhen.

Fig. 13: Les relations spatiales entre les actes rituels et les divinités de la salle I.

La symétrie axiale et la symétrie fonctionnelle sont, comme pour les couronnes et les pagnes, employées pour les actes rituels. La première concerne les actes rituels et l'absence de divinité de la paroi ouest (scènes I. 1 et I. 2), ainsi que les offrandes de la paroi est (scènes I. 6 et I. 10), tandis que la seconde caractérise les liens entre les deux Horus nubiens de cette même paroi est, ainsi que les offrandes et les divinités des scènes centrales des parois nord et sud (scènes I. 4 et I. 8). Dans ce dernier cas,

les relations spatiales se superposent aux relations dans le plan, ces deux scènes étant aussi mises en valeur par un encadrement (fig. 1 et 11).

À la différence des attributs du roi, les relations spatiales créées par l'imagier entre les actes rituels sollicitent également la diagonale. On observe ainsi ce principe de disposition entre les scènes I. 3 et I. 9, dans lesquelles le roi fait un encensement. On parlera à son propos de «diagonale axiale», par comparaison avec le concept de «symétrie axiale», ces deux actes rituels étant identiques. Les divinités ainsi mises en relation sont Atoum (scène I. 3) et Khonsou (scène I. 9).

Entre les scènes I. 5 et I. 7, la diagonale se veut fonctionnelle. À l'instar de la «symétrie fonctionnelle», elle associe deux offrandes et/ou actes rituels différents, mais qui généralement forment un couple type. En l'espèce, il s'agit de l'offrande-*ḥnk.t* (scène I. 5) et de la course à la rame (scène I. 7). Toutefois, cet acte rituel et cette offrande ne sont, à notre connaissance en tout cas et pour le Nouvel Empire, mises en relation que dans la salle I de Derr. S'agit-il donc d'une exception à ce principe qui veut que la diagonale associe des éléments formant un couple type? C'est une possibilité et, à vrai dire, nous nous retrouvons avec les relations spatiales dans la même situation qu'avec les relations dans le plan: trouver une raison à l'association inhabituelle d'actes rituels et d'offrandes. Certes, la solution est peut-être simple, consistant en ce qu'elle nous échappe, faute d'une connaissance précise du sens que les Égyptiens donnaient à ces actes rituels. Mais ce serait peut-être là une explication trop aisée. D'un autre côté, nous verrons dans la synthèse que la présence de la course à la rame, en lien avec la représentation de Ramsès qui, parce qu'il prend la place d'Amon-Rê, est une anacoluthe, fait sens. Peut-être donc la course à la rame est-elle à considérer comme une anacoluthe. Les divinités mises ainsi en rapport sont Rê-Horakhty (scène I. 5) et Ramsès (scène I. 7). Cette relation prend un sens particulier lorsqu'on précise les épithètes de ces dieux. Rê-Horakhty s'appelle en effet «Rê-Horakhty, qui réside dans (*ḥry-ỉb*) la *Ḥwt-Rʿ-mss(w)-mry-ʾỉmn* dans le domaine (*pr*) de Rê», tandis que Ramsès se nomme «Rê-mess(ou)-mery-Imen dans la barque dans le domaine (*pr*) de Rê».

La paroi est de la salle K a déjà été étudiée. Rappelons que la même divinité y est par deux fois représentée, à savoir Ramsès, mais que le roi lui présente deux offrandes formant un couple type, le pain blanc et le vin (scènes K. 5 et K. 8). Sur le mur sud, deux actes rituels sont juxtaposés: l'encensement et la libation (scène K. 6) et la course aux vases-*ḥs* (scène K. 7). Cette paroi ne présentant que deux scènes, un encadrement n'était pas possible. L'association entre l'encensement/libation et la

course aux vases-*ḥs* est plus aisée à comprendre que celle, sur la paroi sud de la salle I, entre la course à la rame et l'encensement. Ces deux actes rituels ont en effet à voir avec l'eau et nous avons vu plus haut que la course aux vases-*ḥs* peut même, dans certains cas, se substituer à la libation[49].

Sur la paroi ouest ne prend place qu'une seule scène, sur la moitié sud (scène K. 1). Elle montre le roi apparaissant en gloire, comme sur la paroi ouest de la salle I. L'attitude du roi, cependant, est différente. Dans la salle I, il tient une canne dans une main avancée et levée et la crosse dans l'autre main repliée contre la poitrine (scènes I. 1 et I. 2). Dans la salle K, il tient la crosse dans la main gauche repliée contre la poitrine (il est tourné vers la droite) et un signe *ʿnḫ* dans la main droite baissée. Or, il est intéressant de noter que cette attitude est proche de celle de Ramsès le dieu sur la paroi ouest de la salle, qui tient aussi la crosse dans une main repliée contre la poitrine et un signe *ʿnḫ* dans l'autre main avancée (scènes K. 5 et K. 8). Et, comme sur la paroi ouest, il est vêtu du long pagne et ceint le némès.

Au centre de la paroi nord de la salle K se trouve un encensement (scène K. 3). Il est encadré sur sa droite par l'offrande du pain blanc (scène K. 4) et, sur sa gauche, par celle de trois pains ronds «posés» sur une coupe aux bords évasés (scène K. 2). Cette scène ne présente pas de légende et, à notre connaissance, cette offrande n'est attestée au Nouvel Empire que dans la salle I de Derr. Le nom de ces pains reste donc difficile à préciser[50]. Les offrandes d'encadrement sont des pains. La nature commune de ces deux offrandes respecte la règle de l'encadrement: mettre en relation des éléments de nature commune ou complémentaire. L'offrande encadrée est un encensement. Or, le pain blanc et l'encensement forment un couple type[51]. Ainsi, il est possible que l'imagier ait sollicité ce couple type pour construire son encadrement de la paroi nord, en en dédoublant l'élément «pain» sous ses aspects «pain blanc» et «pain rond». En ce sens, ces offrandes sont proches de celles de la paroi nord de la salle I, si on accepte de voir dans le couple encensement/offrande-*ḥnk.t* (scènes I. 3 et I. 5) une variante du couple type pain blanc/encens. Enfin, notons que toutes les offrandes de la moitié sud de la salle K sont

[49] Cf. *supra*, note 46 p. 37.

[50] À la XVIII[e] dynastie, quelques scènes montrent l'offrande de pains ronds, que le roi présente dans une cassolette, mais leurs noms diffèrent. Ainsi, pour l'offrande du pain-*wr*, cf. P. LACAU et *alii*, *Hatshepsout* II, 1979, pl. 22, bloc 180 et P. LACAU et *alii*, *Hatshepsout* I, 1977, p. 382, §674 ou, pour l'offrande du pain-*wšr.t*, cf. *Amada* IV, scène J. 12.

[51] Cf. *supra*, p. 36.

de nature solide (l'encensement de la scène K. 3 mis à part), tandis que celles de la moitié nord sont liquides, comme si les parois nord et sud développaient le couple type d'offrandes prenant place sur la paroi est de la salle et qui associe le pain blanc dans la scène sud (scène K. 5) au vin dans la scène nord (scène K. 8). La thématique alimentaire est en somme bien plus prégnante dans la salle K que dans la salle I, celle-ci se singularisant en effet par l'offrande du collier et du tissu (scènes I. 4 et I. 8).

En dehors de la paroi est, que nous avons étudiée plus haut (fig. 12), aucune relation spatiale ne peut être dégagée entre les actes rituels et les offrandes de la salle K, en raison du déséquilibre entre les scènes de la paroi nord et celles de la paroi sud. Cette caractéristique, cependant, se doit d'être relevée, puisque nous avons vu plus haut que de telles relations existent entre les couronnes des scènes est des parois nord et sud (scènes K. 2 et K. 6; fig. 6).

En dépit d'importantes différences, surtout dues à un nombre et une répartition différents des scènes sur leurs parois, les salles I et K du temple de Derr se ressemblent beaucoup. Ces points communs sont formels, par exemple dans le choix des couronnes, mais aussi sémantiques. Ce sont ces liens formels et sémantiques qui font l'objet de la synthèse et de l'essai d'exégèse qui suit.

3. — Synthèse et tentative d'exégèse.

Le concept de «symétrie fonctionnelle» qui, emprunté au vocabulaire de la biologie, désigne l'attribution à chaque lobe du cerveau d'un ensemble de fonctions complémentaires de celles de l'autre lobe, est un efficace modèle théorique appliqué aux dissymétries qui émaillent les scènes symétriques, en ce qu'il permet d'en percer le sens et d'en replacer la question dans le cadre plus vaste des principes de décoration des temples égyptiens. Ce type de symétrie appartient aussi au vaste champ de la pensée égyptienne, qui se plaît à présenter une idée, une réalité, une spéculation, sous deux aspects complémentaires et à les traduire, pour ce qui concerne l'iconographie des temples, par des dissymétries[52]. Pour cette raison, il est possible d'étendre ce modèle à un principe comme la diagonale, mais aussi d'en chercher une transposition dans l'architecture. Ce ne sont plus alors seulement deux scènes symétriques qu'il faut

[52] Cf. B. Lurson, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, pp. 139-140.

associer pour retrouver l'intégralité du message d'origine, mais deux salles[53]. C'est dans cette perspective que nous livrons cette synthèse et cet essai d'exégèse: en quoi et comment le choix des éléments iconographiques des salles I et K de Derr nous renseigne-t-il sur leur complémentarité?[54]

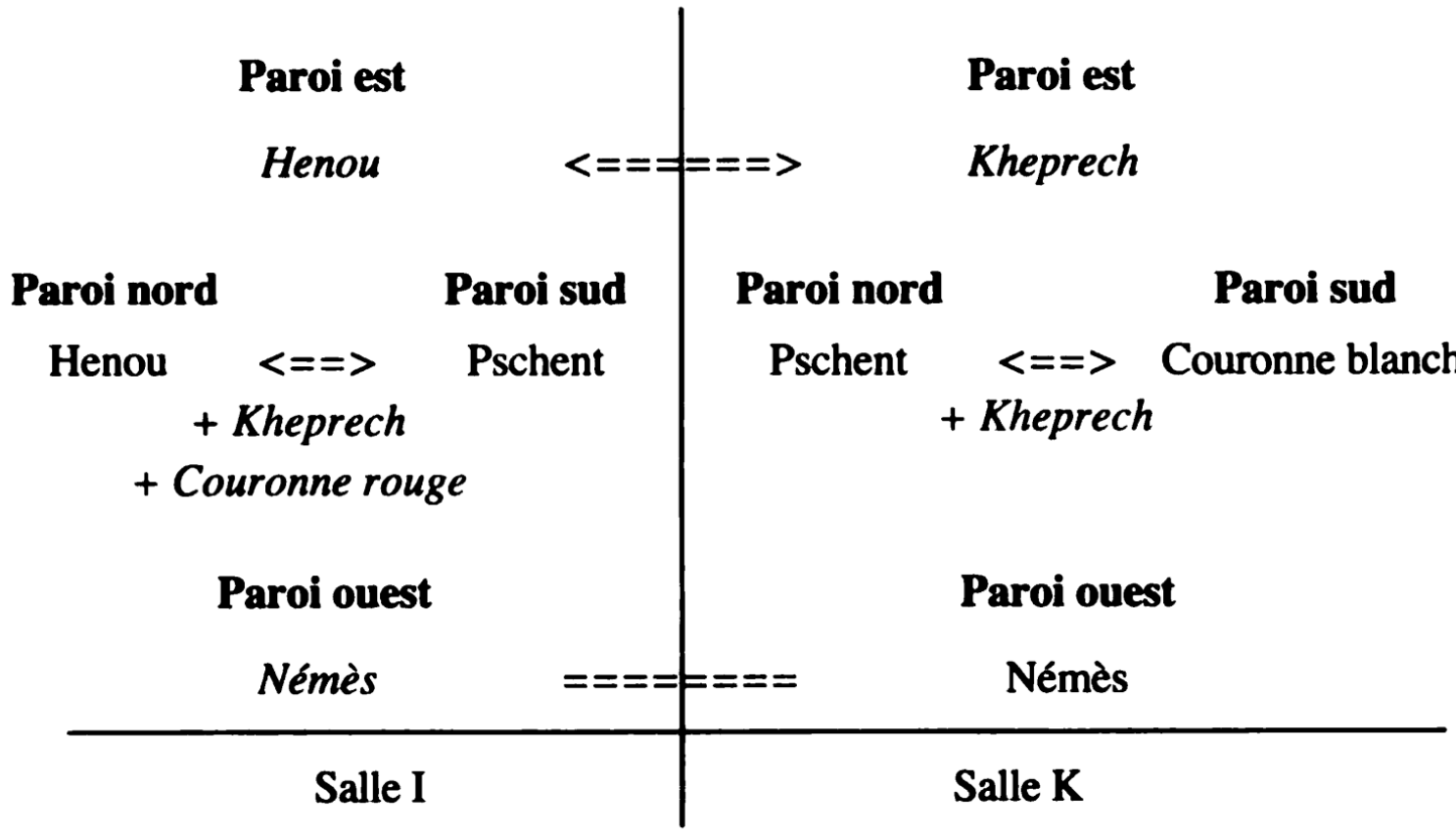
La première étape consiste en une comparaison du vocabulaire iconographique pour lequel l'imagier a opté. Est-il identique dans les deux salles et peut-on relever des couples type scindés entre les deux? En ce qui concerne les accompagnateurs, seul le disque solaire est présent dans l'une et l'autre salle. Une comparaison entre les couronnes, en revanche, est plus significative.

Ainsi avons-nous vu que les couronnes des parois est forment un couple type: henou dans la salle I (scènes I. 6 et I. 10) et kheprech dans la salle K (scènes K. 5 et K. 8). Dans les deux salles, le némès est spécifiquement associé à l'apparition en gloire du souverain (scènes I. 1, I. 2 et K. 1). Dans la salle K, les couronnes mises en valeur par un encadrement sont le pschent et la couronne blanche, que le kheprech se charge d'encadrer (parois nord et sud). Dans la salle I, le pschent est également mis en évidence par un encadrement, mais seulement sur le mur sud (scène I. 8). Sur le mur nord, c'est en effet au henou que revient cet honneur (scène I. 4). Mais avec le pschent, il forme un couple type. Dans la salle I, le kheprech est aussi couronne d'encadrement, mais il est dans cette fonction associé au henou, à la couronne rouge et au némès.

Chaque salle semble ainsi se spécialiser. Dans la salle I, c'est le henou qui prend place sur le mur est, il accompagne le kheprech comme couronne d'encadrement, et il est encadré, avec le pschent, sur les parois nord et sud. Dans la salle K, le pschent est encadré par le kheprech, qui prend place sur le mur est. Celui-ci fait ainsi figure de pivot autour duquel se nouent les différentes associations entre les couronnes. La salle K comprenant moins de scènes que la salle I, elle apparaît presque comme un condensé de celle-ci ou, pour renverser les rôles, la salle I développe l'association entre le kheprech et le pschent présentée dans la salle K. Le schéma suivant (fig. 14) tente de résumer ces associations dont l'exposé est ardu, dans la mesure où les associations que crée l'usage de trois couples type donne l'impression qu'elles se «mordent la queue».

[53] Sur ces questions, cf. B. LURSON, «Des relations spatiales dans la conception du décor des temples», à paraître dans *Proceedings of the 6th Egyptological «Tempeltagung»* (2007).

[54] Les questions de disposition, c'est-à-dire les principes mis en œuvre par l'imagier ayant fait l'objet de la partie précédente, nous n'y reviendrons ici que de façon sporadique.



<==> indique que les couronnes forment un couple type.
== indique que les couronnes sont identiques.
En *italique* sont indiquées les couronnes d'encadrement.

Fig. 14: Les relations entre les couronnes des salles I et K.

Le choix et la disposition des pagnes sont, globalement, les mêmes dans les deux salles. L'imagier opta pour le pagne à tablier et pour le long pagne. Celui-ci est, dans les deux salles, associé à l'apparition du roi (scènes I. 1, I. 2 et K. 1). Dans la salle I, il y en a un de plus que dans la salle K (scène I. 3). Leur disposition est identique: un chiasme, aux extrémités ouest duquel prend place le long pagne. L'inventaire, bien sûr, ne serait pas complet sans la shendjit, pagne spécifique de la course, que le roi porte pour cette raison dans les scènes I. 7 et K. 7. Il s'agit d'une anacoluthe, due à la présence d'une scène de course. Dans la salle I, la shendjit se substitue à un long pagne et, dans la salle K, à un pagne à tablier.

Les divinités sont, comme les couronnes, riches d'enseignement. Leur choix et leur disposition montrent en effet là encore quelques relations complémentaires entre les deux salles. Sur la paroi ouest, aucune divinité ne prend place, les scènes montrant l'apparition en gloire du roi. Quant à la paroi est, nous avons vu plus haut quel jeu subtil entre elles et les offrandes l'imagier mit en place (fig. 12). Notre attention se portera en conséquence sur les divinités des parois nord et sud.

Sur la paroi nord, trois divinités prennent place. Deux d'entre elles sont identiques sur l'une et l'autre paroi. Ce sont Amon-Rê (scènes I. 4 et K. 3) et Rê-Horakhty (scènes I. 5 et K. 4). En revanche, la divinité qui ouvre la séquence diffère. On trouve en effet Atoum dans la salle I (scène I. 3) et Ptah dans la salle K (scène K. 2). Ces deux divinités forment un couple type, qui associe divinité solaire et divinité chthonienne. Toutefois, les divinités composant ce couple type sont en général disposées de façon conventionnelle: la divinité solaire au sud et la divinité chthonienne au nord[55], ce qui n'est pas le cas ici, la salle K s'ouvrant au sud du sanctuaire et la salle I au nord[56].

Dans les deux salles, Amon-Rê est au centre de la paroi nord. Toutefois, dans la salle I, ce sont deux divinités solaires qui l'encadrent, en l'occurrence Atoum et Rê-Horakhty, tandis que dans la salle K, il s'agit d'une divinité solaire et d'une divinité chthonienne, Rê-Horakhty et Ptah. Nous retrouvons là encore ce couple type de divinités, qui associe un dieu solaire et un dieu chthonien. Le choix de ces divinités pourrait donc relever d'une spéculation sur Amon-Rê, une fois présenté dans un cadre purement solaire (salle I), une autre fois dans un cadre plus nuancé (salle K). Ajoutons toutefois à cela que dans la salle I, par leurs épithètes géographiques, ces divinités placent aussi le temple de Derr dans la lignée des centres solaires d'Héliopolis et de Thèbes.

Sur la paroi sud ne se trouvent pas les grands dieux de l'Égypte, comme sur le mur nord, mais une triade. Pour autant, les relations entre les premiers et les divinités qui composent ces triades sont de même nature: théologiques. Dans la salle I, chaque divinité se voit attribuer une scène, tandis que dans la salle K, cette triade est regroupée dans une seule scène. Dans la salle I, il s'agit de la triade thébaine, mais Ramsès le dieu s'y substitue à son chef, Amon-Rê (scènes I. 7-I. 9). Dans la salle K, il s'agit de la triade osirienne (scène K. 7). Là encore, les divinités relèvent du couple type susmentionné, qui associe une divinité solaire et une divinité chthonienne, avec cependant toujours la même inversion dans leur répartition conventionnelle.

Au fond, la mise en perspective des divinités des parois nord et sud des salles I et K montre que leur choix et leur répartition ont été pensés de

[55] Cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, p. 183 (index). On ajoutera la référence suivante à celles de la note 36 p. 17: J. OSING, «Zur Anlage und Dekoration des Tempels von Hibis», in: *Studies in Egyptology Presented to Miriam Lichtheim*, II, 1990, pp. 755-760.

[56] On notera cependant une inversion géographique de ce type pour deux des divinités des scènes des piliers de la salle E et des embrasures de la porte F qui mène au sanctuaire; cf. B. LURSON, «De Derr à Héliopolis», *KBN* 1, 2003, pp. 150-151.

concert mais, surtout, que la différence la plus importante entre elles est la présence, sur la paroi sud de la salle K, de Rê-Horakhty (scène K. 6). On pourrait même se demander s'il ne faut pas chercher dans une impérieuse nécessité de le représenter la raison du regroupement des divinités de la triade osirienne dans une seule scène. Viendrait-il contrebalancer la présence de Ptah dans la scène symétrique (scène K. 2)? Le schéma suivant présente les relations entre les divinités des parois nord et sud de chaque salle (fig. 15).

Parois nord			**Parois sud**		
Rê-Horakhty	====	Rê-Horakhty	Khonsou		Horus
Amon-Rê	====	Amon-Rê	Mout	<====>	Isis
Atoum	<====>	Ptah	*Ramsès*		Osiris
					Rê-Horakhty

== indique que les divinités sont identiques.
<==> indique que les divinités forment un couple type.
En *italique* sont indiquées les divinités dont la présence est inattendue (Ramsès) ou dont aucun correspondant n'existe dans la salle symétrique (Rê-Horakhty).

Fig. 15: Mise en perspective des divinités des parois nord et sud des salles I et K.

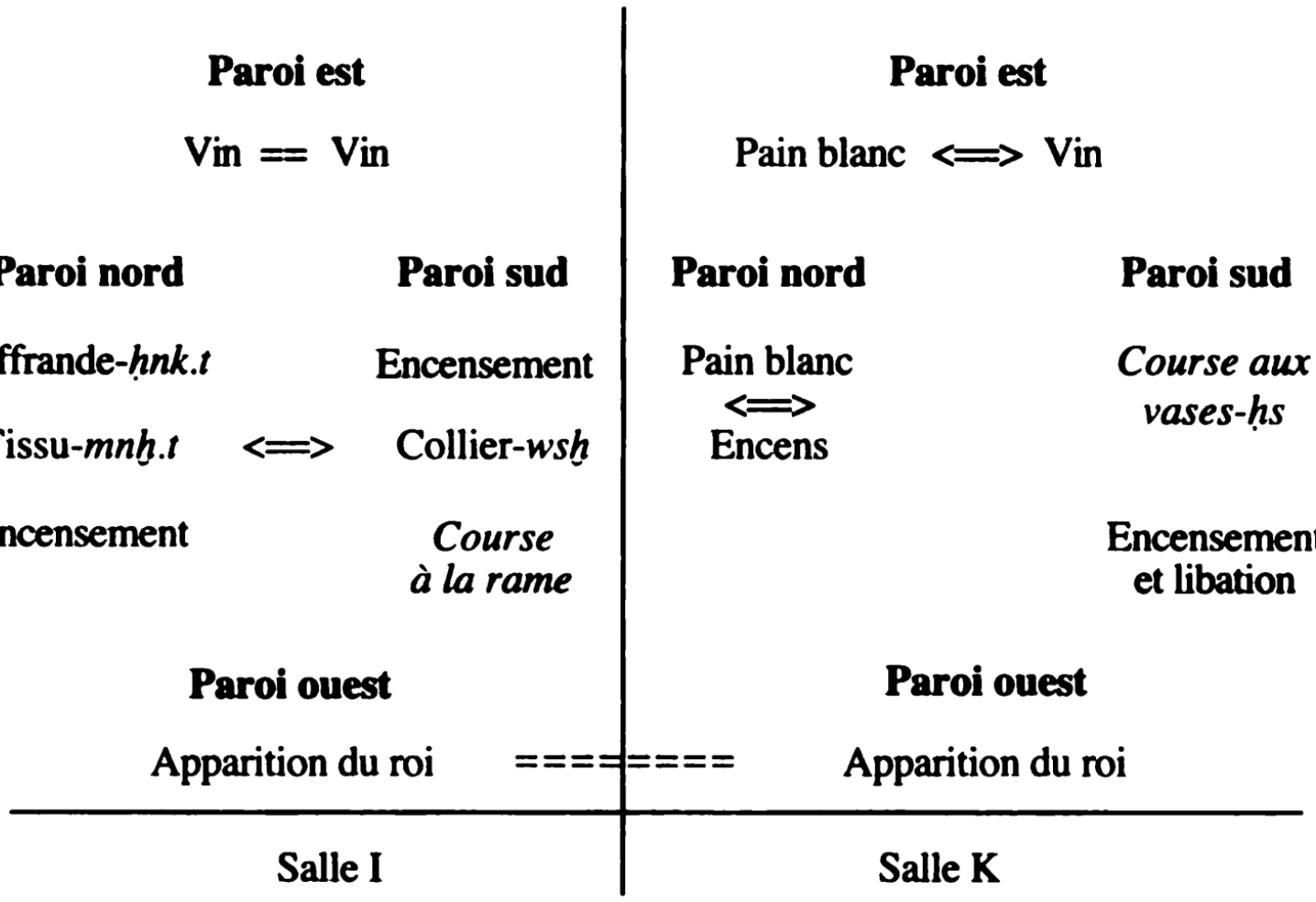
La paroi ouest des deux salles présente le même acte rituel: l'apparition en gloire du roi (scènes I. 1, I. 2 et K. 1). Mais en dehors de cette paroi, on ne peut relever, comme pour les divinités, de correspondance aussi étroite entre les actes rituels des parois nord et sud de chaque salle. Leur inventaire fait néanmoins état de grandes affinités.

Ainsi le vin apparaît-il sur la paroi est, seul dans la salle I (scènes I. 6 et I. 10) et dans le cadre du couple type qu'il forme avec le pain blanc dans la salle K (scènes K. 5 et K. 8). Or, c'est justement la présence de ce pain blanc qui caractérise la salle K, d'abord par sa représentation sur la paroi est, ensuite par l'encadrement organisant les offrandes de la paroi nord, qui se fonde en effet sur le couple type qu'il forme avec l'encens (scènes K. 2-K. 4) et, enfin, parce qu'il est totalement absent de la salle I. Peut-être, toutefois, une variante de ce couple type est-elle aussi

présente sur la paroi nord de cette dernière, si on admet que ce pain puisse être décliné sous la forme de l'offrande-*ḥnk.t* (scène I. 5). L'encensement est présent dans la salle I (scènes I. 3 et I. 9), mais aussi dans la salle K (scènes K. 3 et K. 6), de sorte que l'originalité de la salle I, au regard de la salle K, réside dans l'offrande du tissu-*mnḫ.t* (scène I. 4) et du collier-*wsḫ* (scène I. 8). Ce couple, rappelons-le, se confond avec deux autres couples type, celui que forment Amon-Rê et Mout et celui que constituent le henou et le pschent.

Un autre point commun important entre les deux salles est la présence d'une scène de course. Dans la salle I, il s'agit de la course à la rame (scène I. 7) et, dans la salle K, de la course aux vases-*ḥs* (scène K. 7). Dans la salle I, Ramsès le roi exécute cette course devant Ramsès le dieu, chef de la triade thébaine. Dans la salle K, il l'exécute devant la triade osirienne. Dans les deux salles, la course est associée à une triade. Pour autant, dans leurs salles respectives, ces courses ne prennent pas place au même endroit. Si, dans la salle I, la course est située à l'ouest de la paroi sud, dans la salle K, elle est décalée vers l'est. C'est donc la présence de la scène K. 6 qui vient «perturber» une disposition de ces deux scènes qui aurait pu, dans les deux salles, être identique dans ses moindres détails. On notera aussi l'inversion, entre les parois sud des deux salles, des places relatives de l'encensement(/libation) et de la course. Ces remarques rejoignent ainsi celles que nous faisions à propos des divinités: une nécessité impérieuse semble avoir poussé l'imagier à représenter Rê-Horakhty dans la scène ouest de la paroi sud de la salle K (scène K. 6) et, ce faisant, à décaler la triade et la course vers l'est. Le schéma suivant présente les relations entre les actes rituels et les offrandes des deux salles (fig. 16).

Mettre en évidence les principes sollicités par l'imagier pour décorer un espace architectural est, grâce à la méthode par dissociation, chose faisable. Percer le sens que la mise en relation des éléments iconographiques génère par le biais de ces principes de disposition est en revanche plus délicat, dans la mesure où nous manquons d'études «lexicographiques» sur le vocabulaire iconographique. Quel sens en effet revêtent le pagne à tablier, ou encore le long pagne, le disque solaire et, surtout, quel sens prennent-ils lorsqu'ils s'articulent au sein d'un couple type? Cela est parfois aisé à cerner pour certains éléments, comme la couronne blanche et la couronne rouge, le pain blanc et le vin, ou d'autres encore. Mais dans la majorité des cas, on ne peut que constater les occurrences. Et lorsque plusieurs couples type sont mis en relation, parfois par le biais d'un principe de disposition, le pari de l'interprétation peut devenir très risqué.



<==> indique que les offrandes forment un couple type ou, en ce qui concerne le tissu et le collier, sont associées.
== indique que les offrandes sont identiques.
En *italique* sont indiqués les actes rituels dont le correspondant habituel se trouve dans la salle symétrique.
Les offrandes et actes rituels de la paroi nord des deux salles, ainsi que ceux de la paroi sud de la salle I sont disposés en encadrement.

Fig. 16: Les relations entre les actes rituels et les offrandes des salles I et K.

Si la méthode par dissociation, entre autres parce qu'elle se révèle efficace quels que soient l'époque et le lieu d'érection des temples de l'époque pharaonique, garantit la rigueur méthodologique dans la mise en évidence des principes de disposition, la part interprétative qui se doit pourtant d'accompagner cette mise en évidence peut donc se révéler scabreuse. Entre interprétation et surinterprétation, la frontière est en effet parfois ténue. Il est certes souvent frustrant de ne pouvoir aller plus loin que la mise en évidence des principes de disposition, et le résultat en est souvent une description aride, mais c'est sans doute là le prix de la rigueur méthodologique.

Toutefois, des exceptions existent comme pour certains éléments et certains couples type, dont le sens peut au moins être cerné, si ce n'est percé. Parfois, une iconographie exceptionnelle ou des textes abondants

permettent également d'aller plus loin dans la recherche de ce que l'imagier a encodé. Dans le cas des salles I et K, les scènes I. 7 et K. 7 rentrent dans le champ de ces exceptions. C'est pourquoi la tentative d'exégèse qui suit porte sur elles, qu'elles en constituent le socle. Nous avons toutefois bien conscience qu'il ne sagit certainement là que d'une petite part de l'interprétation qu'il y aurait à donner de l'iconographie des chapelles secondaires de Derr.

De fait, les actes rituels des scènes I. 7 et K. 7 sont la course à la rame et la course aux vases-*ḥs*. Or, ces deux actes rituels forment un couple type bien attesté, prenant le plus souvent place sur le linteau d'une porte[57]. La légende de certaines scènes de course qui mêlent des éléments empruntés à la course aux vases-*ḥs* et à la course à la rame, ou d'autres scènes qui montrent le roi tenant les ustensiles de courses différentes, sont également autant de signes des liens très étroits qui unissent ces deux actes rituels[58].

[57] Cf. P. LACAU et *alii*, *Hatshepsout* I, 1977, p. 54, §75 et p. 275, §439, ou encore R. A. CAMINOS, *Buhen* II (*ASE* 34), 1974, p. 29, note 2, L. POSTEL, ««Rame» ou «course»?», *BIFAO* 103, 2003, p. 389 et 404 (à propos des légendes) et *id.*, *Protocole des souverains égyptiens* (*MRE* 10), 2004, pp. 219-226. Ce dernier auteur ne traite pas exclusivement dans ces pages de la complémentarité entre les deux scènes, mais la discussion détaillée qu'il y propose est intéressante à bien des égards. On se permettra toutefois d'être réservé devant une interprétation de l'iconographie qui, si nous en avons bien saisi l'esprit, semble très littérale. Les exemples de ce couple type ne manquent pas. Ainsi, pour le linteau de la porte du mur sud de la salle hypostyle de Karnak, cf. H. H. NELSON, *Great Hypostyle Hall* I/1 (*OIP* 106), 1981, pl. 54, 58 et 259 (vue d'ensemble). On verra aussi G. BÉNÉDITE, «*Signa Verba*», in: *Recueil d'études égyptologiques dédiées à la mémoire de Jean-François Champollion* (*BEHE* 134), 1922, pp. 34-38, pour une discussion sur les courses en général, mais aussi pour le lien entre la course aux vases-*ḥs* et la course à la rame.

[58] Voir ainsi P. LACAU et *alii*, *Hatshepsout* I, 1977, p. 54, §76, qui mentionnent une scène datant de Thoutmosis III, dans laquelle le roi tient la rame et un vase-*ḥs*, avec une légende associant les éléments propres à chacune de ces deux courses, ou deux scènes symétriques de Bêt el-Ouali, dans lesquelles Ramsès II accomplit la course à la rame, mais avec une légende associant celle de la course à la rame et celle de la course aux vases-*ḥs*; cf. H. RICKE et *alii*, *Beit el-Wali* (*OINE* 1), 1967, pl. 18,B. A. BADAWY, «Das Grab des Konprinzen Scheschonk», *ASAE* 54, 1957, pl. 5 et p. 161, publie quant à lui deux scènes de course, où les représentations et les légendes empruntent à la course aux vases-*ḥs*, à la course à la rame et à celle aux oiseaux (l'une des légendes est à rapprocher de celle d'une scène de Thoutmosis III à Amada; cf. *Amada* IV, scène J. 13). A. EGBERTS, *In Quest of Meaning* I (*EU* VIII,1), 1997, p. 392, note 8, écrit: 'I will refrain from distinguishing the various types of *Opfertanz*, since I have the impression that, as far as their function in the temple grammar is concerned, they are best treated as a unity. Of course, a detailed study of the *Opfertanz* scenes, especially those of the Graeco-Roman period, may prove this impression to be ill-founded'. L'auteur insiste aussi, p. 190, note 204, sur la nature hiéroglyphique de ce que le roi tient lors de ces courses.

La répartition à distance de ces deux scènes de course, pourtant habituellement symétriques, mais également parfois juxtaposées[59], se rencontre dès la XVIII[e] dynastie, sur les murs nord et sud (parois extérieures) du temple d'Horus (temple sud) à Bouhen, pour prendre un exemple frappant[60]. La scène ouest du mur nord montre en effet la course aux vases-*ḥs* (scène 16), tandis que la scène symétrique du mur sud montre la course à la rame (scène 34)[61]. Malgré la distance qui les sépare, ces scènes sont liées l'une à l'autre, comme le confirme d'autres scènes de ces deux parois avec lesquelles elles forment une séquence type, en particulier une scène de conduite des quatre veaux (scène 9) et une scène de consécration des coffres-*mrt* (scène 35), elles aussi situées, respectivement, sur le mur nord et le mur sud du temple[62].

Dans la scène K. 7, c'est devant la triade osirienne que le roi exécute sa course et, dans la scène I. 7, devant Ramsès, mais Ramsès le dieu se substituant à Amon-Rê en tant que chef de la triade thébaine. Mout et Khonsou se trouvent en effet dans les scènes I. 8 et I. 9. Toutefois, la seule présence d'une triade ne saurait constituer un argument à lui seul suffisant pour asseoir l'idée d'une relation entre les deux scènes dépassant celle existant entre la course à la rame et la course aux vases-*ḥs*. Pour cela, c'est vers les attributs d'Osiris et de Ramsès le dieu qu'il faut tourner notre regard.

Les attributs d'Osiris sont en effet les suivants (fig. 10): henou (simple, sans uraei), perruque tripartite, barbe recourbée, tenant dans la main gauche avancée un sceptre-*wꜣs* et dans la main droite un signe *ʿnḫ*. Quant aux attributs de Ramsès le dieu, ce sont: le henou (simple, sans uraei), la perruque tripartite, une barbe trapézoïdale très allongée et légèrement recourbée, un sceptre-*wꜣs* dans la main gauche avancée, un signe *ʿnḫ* dans la main droite et le pagne des dieux, c'est-à-dire des attributs bien

[59] Comme dans la salle hypostyle de Karnak; cf. H. H. NELSON, *Great Hypostyle Hall* I/1 (*OIP* 106), 1981, pl. 141, 142 et 262 (vue d'ensemble).

[60] La répartition de ces deux scènes entre les parois symétriques des reposoirs de barque est trop connue pour être citée ici à titre d'exemple frappant. Une telle répartition existe néanmoins aussi sur ce type de monument. Pour le programme iconographique des reposoirs de barque au Moyen et au Nouvel Empire, cf. C. EDER, *Die Barkenkapelle des Königs Sobekhotep III. in Elkab* (*Elkab* VII), 2002, pp. 43-53.

[61] Pour ces scènes, cf. R. A. CAMINOS, *Buhen* II (*ASE* 34), 1974, pl. 29, 30, 2,2, 1, pp. 24-27 (scène 16) et pl. 33, 34, 3,2, 1, pp. 29-31 (scène 34).

[62] Pour ces deux scènes, cf. *ibid.*, pl. 19, 20, 2,2, 1, pp. 15-17 (scène 9) et pl. 34, 35, 3,2, 1, pp. 31-32 (scène 35). Cette séquence type est d'ailleurs caractéristique des reposoirs de barque; cf. *supra*, note 60. Sur le lien entre les deux scènes de course de Bouhen, cf. *ibid.*, p. 29, note 2, mais surtout A. EGBERTS, *In Quest of Meaning* I (*EU* VIII,1), 1997, pp. 398-399.

éloignés des attributs habituels d'Amon-Rê, bien que Ramsès se substitue à lui en tant que chef de la triade thébaine. Mais, on l'aura reconnu, ce sont les attributs d'Osiris dans la scène K. 7 et non, là encore, les attributs habituels de Ramsès le dieu, surtout si on se réfère aux scènes K. 5 et K. 8, qui le montrent ceignant un némès, tenant dans une main repliée contre la poitrine la crosse, dans l'autre main avancée un signe *ʿnḫ*, et revêtant le long pagne. Et pourtant, dans les scènes K. 5, K. 7 et K. 8, il porte le même nom: «Rê-mess(ou)-mery-Imen dans la barque dans le domaine (*pr*) de Rê».

Les attributs qu'il porte dans la scène I. 7 ont donc été choisis à dessein par l'imagier pour l'assimiler à Osiris. Le même procédé d'identification est également à l'œuvre dans la salle N du Grand Temple d'Abou Simbel où, par un échange d'attributs entre Ramsès et Amon-Rê criocéphale, celui-là est assimilé à celui-ci[63]. En somme, par sa position en lieu et place du chef de la triade thébaine, Ramsès est assimilé à Amon-Rê[64], mais sous les attributs d'Osiris, d'une façon d'autant plus efficace qu'Osiris est lui-même accompagné d'Isis et d'Horus, comme pour mieux mettre en évidence le statut de chef de triade de Ramsès le dieu. Les schéma suivant présente le procédé par lequel l'iconographie rend compte de la double assimilation dont Ramsès le dieu est l'objet (fig. 17).

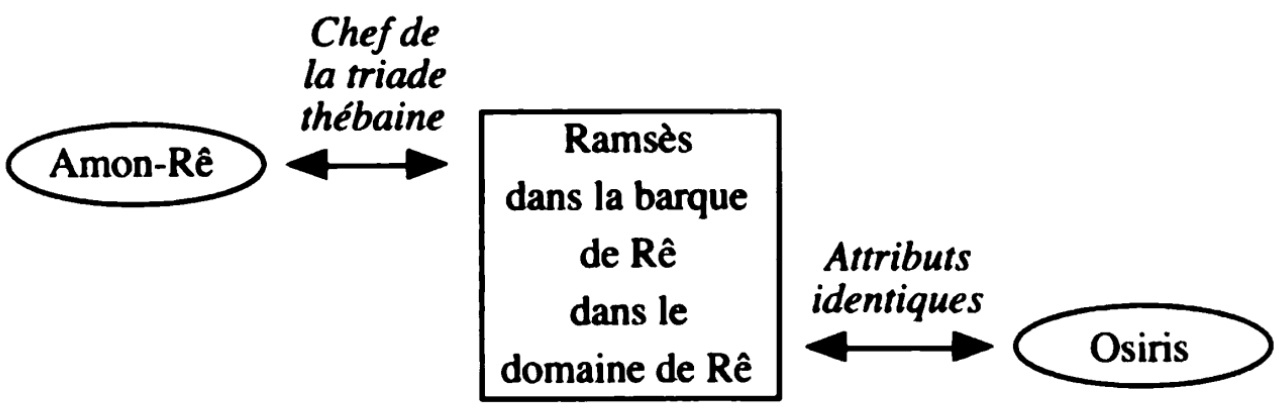


Fig. 17: Schéma montrant comment l'iconographie rend compte de l'assimilation de Ramsès à Amon-Rê et à Osiris.

Pourquoi cependant une telle assimilation de Ramsès à Amon-Rê sous les attributs d'Osiris? Une piste sérieuse se trouve dans la nature des actes rituels associés à Ramsès et à Osiris dans les scènes I. 7 et K. 7,

[63] Cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, pp. 22-24.

[64] Et sous cette forme rejaillit sur lui la spéculation portant sur Amon-Rê par le biais des divinités qui, sur les parois nord des deux salles, l'encadrent.

à savoir la course à la rame et la course aux vases-*ḥs*. Depuis l'ouvrage d'Hermann KEES[65], ces deux courses rituelles ont fait l'objet de quelques nouvelles études, qu'elles abordent ces deux actes rituels à l'occasion d'une recherche portant sur d'autres actes rituels, ou qu'elles les abordent de façon spécifique[66]. On sait ainsi que les rites de course sont liés à l'Inondation[67] et que l'une des traditions de la crue du Nil, qui remonte au moins au règne de Ramsès IV[68], la met en relation avec les humeurs d'Osiris. Ainsi, pour Philippe DERCHAIN, 'Osiris aussi est associé à l'inondation, en sa forme lunaire. C'était en effet de la jambe d'Osiris, conservée dans l'île sainte de Biggé près de Philae que l'inondation était censée sortir. Or, cette jambe d'Osiris pouvait être assimilée à cette autre jambe qu'était la lune et d'autre part l'âme d'Osiris, protagoniste des rites de Biggé pouvait aussi être la lune'[69]. Bien que la course ne soit pas un acte rituel spécifique d'Osiris, son association à la triade osirienne dans la scène K. 7 revêt ainsi une valeur particulière. Dans la scène I. 7, l'imagier a substitué Ramsès à Amon-Rê en tant que chef de la triade thébaine, tout en lui donnant les traits et attributs d'Osiris et, comme dans la scène K. 7, en lui associant une course. Plus que le lien entre la course

[65] H. KEES, *Der Opfertanz des ägyptischen Königs*, 1912.

[66] En dernier lieu, voir ainsi les références à Lilian POSTEL, citées *supra*, note 57 p. 48, qui portent cependant surtout sur la légende de ces actes rituels. Cela n'empêche toutefois pas l'auteur d'aborder également la question de leur signification. Pour une bibliographie sur la course à la rame, cf. R. A. CAMINOS, *Buhen* II (*ASE* 34), 1974, p. 29, note 2. Pour une bibliographie sur la course aux vases-*ḥs*, cf. *ibid.*, p. 24, note 1.

[67] Pour le lien entre la course et l'arrivée de l'Inondation; cf. L. POSTEL, ««Rame» ou «course»?», *BIFAO* 103, 2003, pp. 389 et 404-405 (à propos des légendes), *id.*, *Protocole des souverains égyptiens* (*MRE* 10), 2004, p. 220-221, F. LABRIQUE, *Stylistique et théologie* (*OLA* 51), 1992, p. 18, note 70, ou encore F. LE SAOUT, «Reconstitution des murs de la Cour de la Cachette» (*Karnak VII, 1978-1981*), 1982, p. 218. La course est également en rapport avec la quête des membres d'Osiris et l'unité du pays; cf. A. EGBERTS, *In Quest of Meaning* I (*EU* VIII,1), 1997, pp. 183 et 368. Pour J.-C. GOYON, «Momification et recomposition du corps divin», in: *Funerary Symbols and Religion*, 1988, p. 36: 'Osiris unifie le pays par le flot de l'inondation qu'il fait naître et par le fleuve qui, le flot porté, constitue le fil vital de la Vallée et le lien permanent entre la Haute et la Basse Egypte'. Voir aussi *ibid.*, p. 40 et p. 44, note 63.

[68] Cf. B. CLAUS, «Osiris et Hapi», in: *L'acqua nell'antico Egitto*, 2005, pp. 201-210.

[69] P. DERCHAIN, «La lune, mythes et rites» (*SO* 5), 1962, p. 35. Voir aussi M. GABOLDE, «L'inondation sous les pieds d'Amon», *BIFAO* 95, 1995, pp. 239-240 et 246 (ainsi que 240 pour Osiris-Sepa présidant à la caverne de Ker-Aha), P. BARGUET, *Le papyrus N. 3176 (S)* (*BdE* 37), 1962, p. 14, B. CLAUS, «Osiris et Hapi», in: *L'acqua nell'antico Egitto*, 2005, pp. 201-210 et M.-E. COLIN, «Presenting Water to the Deities», in: *ibid.*, 2005, pp. 285-286. Pour la nature des liens unissant le dieu à la crue et, d'une manière plus générale, à des phénomènes relevant du recommencement, cf. P. DERCHAIN, «J. Gwyn Griffiths, *The Origins of Osiris*», *RdE* 21, 1969, p. 168, avec la note 1. À propos d'Osiris et la lune, on verra également F.-R. HERBIN, «Un hymne à la lune croissante», *BIFAO* 82, 1982, pp. 261-262.

et Osiris, c'est donc celui entre Amon-Rê et la course qui pourrait sembler plus problématique.

Toutefois, en 1995, Marc GABOLDE consacrait un article portant justement sur les liens entre l'Inondation et Amon-Rê et, plus spécifiquement, sur Amon-Rê en tant que «source» de la crue[70]. Il y montre qu'à l'instar d'autres divinités, mais en particulier dans la région de Medinet Habou, Amon-Rê fut considéré comme présidant à l'Inondation[71]. L'auteur note également que 'Ce phénomène merveilleux et plein de promesses n'a cependant laissé qu'une marque singulière dans l'iconographie et quelques allusions dans les textes thébains, ce qui indique que sa renommée demeura limitée'[72]. Il est de première importance pour notre propos de souligner que la «marque singulière» à laquelle l'auteur fait allusion est une scène de la salle hypostyle datant de Séthi I^er^[73], c'est-à-dire antérieure et peu éloignée dans le temps de l'époque à laquelle le temple de Derr fut décoré. De même, interprétant quelques inscriptions d'une autre scène de la salle hypostyle, datant cette fois du règne de Ramsès II, l'auteur peut-il écrire que dans ces textes, 'le roi est donc l'image même de l'inondation'[74].

La fonction d'Amon-Rê décrite par Marc GABOLDE semble bien avoir gagné les terres éloignées de Nubie et avoir même inspiré l'imagier en charge de la décoration du temple de Derr, qui a vu dans cette fonction commune à Amon-Rê et Osiris le moyen d'une assimilation de Ramsès à ces deux divinités. Cela signifie aussi que la fonction ainsi prêtée à Amon-Rê était finalement bien établie dans la théologie thébaine pour que l'imagier y recoure à Derr dans le cadre de la relation qu'il a mise en place entre Osiris, Amon-Rê et Ramsès[75]. C'est parce qu'Amon-Rê a été,

[70] Cf. M. GABOLDE, «L'inondation sous les pieds d'Amon», *BIFAO* 95, 1995, pp. 235-258.

[71] Cf. *ibid.*, plus spécifiquement pp. 240 et 253, ainsi que F. LE SAOUT, «Reconstitution des murs de la Cour de la Cachette» (*Karnak VII, 1978-1981*), 1982, pp. 217-218 et pl. 1.

[72] M. GABOLDE, «L'inondation sous les pieds d'Amon», *BIFAO* 95, 1995, p. 253. Voir cependant la référence à F. LE SAOUT citée dans la note précédente.

[73] Cf. H. H. NELSON, *Great Hypostyle Hall* I/1 (*OIP* 106), 1981, pl. 36.

[74] M. GABOLDE, «L'inondation sous les pieds d'Amon», *BIFAO* 95, 1995, p. 237. Pour cette scène, située immédiatement à gauche de celle montrant Amon-Rê en tant que source de la crue, cf. H. H. NELSON, *Great Hypostyle Hall* I/1 (*OIP* 106), 1981, pl. 37, col. 15-17.

[75] Peut-être faudrait-il donc nuancer ce qu'écrit M. GABOLDE, «L'inondation sous les pieds d'Amon», *BIFAO* 95, 1995, pp. 254-255: 'Que celles-ci *(les diverses manifestations d'Amon-Rê)* n'aient pas pris l'apparence d'un mythe organisé traduit bien l'aspect régional et mineur de cette conception discrète qui convient tout à fait à la personnalité, peu marquée à l'origine, du dieu Amon'. On verra en effet aussi la référence à F. LE SAOUT, citée *supra*, note 71, ainsi que C. E. LOEBEN, «Symmetrie, Diagonale und Chiasmus als Dekorprinzipien», in: *3. Ägyptologische Tempeltagung* (*ÄAT* 33,1), 1995, pp. 153-154.

comme Osiris, considéré comme présidant à la crue que Ramsès, identifié à Osiris par le port d'attributs identiques, peut prendre la tête de la triade thébaine. C'est dans cette fonction qu'il en est à la tête. Ramsès le dieu est, à l'instar d'Osiris et d'Amon-Rê, «source» de l'Inondation. Mais c'est la représentation dans les scènes I. 7 et K. 7 des courses à la rame et aux vases-*ḥs* qui permet cette interprétation. Autrement dit, c'est la rencontre, dans la même scène, d'une divinité et d'un acte rituel, en plus du contexte et des attributs, qui permet de s'orienter vers une interprétation en lien avec l'Inondation. Il serait pour cela très tentant de voir dans les courses des anacoluthes.

Dans un cadre thématique où l'Inondation est un facteur essentiel, il est possible de proposer une interprétation pour la présence de l'offrande du vin et du pain blanc sur la paroi est des salles I et K (scènes I. 6, I. 10, K. 5 et K. 8). Ces deux offrandes, surtout dans le cadre du couple type qu'ils forment, sont en effet en rapport avec l'offrande alimentaire qui, elle-même, dépend de la récolte. Une bonne crue étant synonyme de bonne récolte, la thématique de cette double offrande est peut-être liée à celle de la crue[76].

Tout, dans l'iconographie des deux salles, n'est cependant pas lié à l'Inondation. Il en est ainsi, dans la salle I, de l'offrande du tissu-*mnḫ.t* et de celle du collier-*wsḫ* (scènes I. 4 et I. 8) et il ne s'agit sûrement là que d'une petite partie du sens que l'imagier a mis en images dans ces deux salles. Si, toutefois, on s'accorde à voir dans ces deux scènes de course une évocation de l'Inondation et une assimilation faisant de Ramsès un dieu présidant à l'Inondation, alors nous pourrons être satisfaits d'avoir levé au moins une partie du voile.

Pour conclure ce chapitre sur les chapelles secondaires du temple de Derr, et avant de passer à l'étude des portes qui leur donnent accès, nous diront simplement encore quelques mots de la complémentarité des salles I et K. On l'aura compris, que ce soit à travers le choix des éléments iconographiques, la façon dont ils se disposent, nous pouvons en déduire qu'à l'image de deux scènes symétriques, dont les éléments relèvent de la symétrie fonctionnelle, deux salles symétriques peuvent entretenir des rapports thématiques complémentaires. L'exemple des scènes I. 7 et

[76] On verra ainsi cet intéressant passage du pLouvre N. 3176 (S), dans lequel l'offrande alimentaire est mise en relation avec l'Inondation; cf. P. BARGUET, *Le papyrus N. 3176 (S)* (*BdE* 37), 1962, pp. 7, l. 26-33 et 8-9 (traduction). Pour le vin, cf. M.-C. POO, *Wine and Wine Offering* (*Studies in Egyptology*), 1995, pp. 80-85, pour un passage du «Rituel d'Aménophis I^er^», mais surtout pp. 149-151, la partie intitulée «Osiris, the Flood, and Wine».

K. 7 le démontre. Si on veut en effet comprendre les attributs singuliers de Ramsès le dieu dans la scène I. 7, sa présence à la tête de la triade thébaine et son association avec la course à la rame, il faut se référer à la scène K. 7, l'inverse étant tout aussi vrai. Autrement dit, le concept de symétrie fonctionnelle, agissant en ce qui concerne l'iconographie, l'est également en ce qui concerne l'architecture.

CHAPITRE DEUXIÈME

LES PORTES DES CHAPELLES SECONDAIRES

1. — Présentation générale des portes et de leur décor[1].

La décoration des portes qui donnent accès aux chapelles secondaires de Derr (porte H pour la salle I et porte J pour la salle K) est d'une configuration classique. Sur chaque jambage se trouve une colonne de texte (H. 3 et J. 3 au nord; H. 5 et J. 5 au sud) et sur le linteau prennent place deux scènes juxtaposées et symétriques (scènes H. 2 et J. 2 sur la moitié nord; scènes H. 4 et J. 4 sur la moitié sud), séparées par une colonne de texte (H. 1 et J. 1). L'embrasure nord est décorée d'une scène (scènes H. 6 et J. 6), tandis que l'embrasure sud n'a reçu aucune décoration. Au-dessus de chaque linteau, une grande scène montre des divinités momiformes assises devant un autel (scènes E. 45 au-dessus de la porte H et E. 48 au-dessus de la porte J).

Dans les scènes du linteau, le roi est agenouillé et fait face à une divinité assise. Dans la scène de l'embrasure, le roi et le dieu sont debout. Sur le linteau, le roi se tourne vers la colonne de texte centrale et, sur l'embrasure, vers les salles (vers l'est).

2. — Les textes des jambages, les scènes des linteaux et les scènes des embrasures.

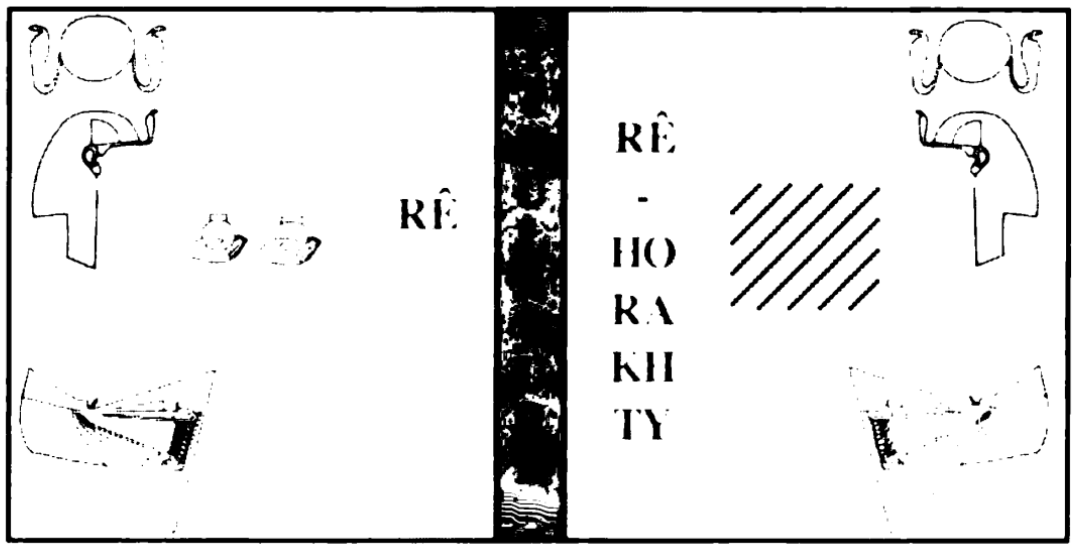
Les jambages présentent les noms de couronnement et de naissance du roi. Mais si, sur la porte H, cette titulature est identique sur les deux jambages[2], elle est scindée en deux et répartie entre ceux plus petits de

[1] **Bibliographie générale**: *PM* VII, p. 89, (30)-(31) et (37)-(38); *The Temple of Derr*, pp. 47-48, 50, 75-76, 81-83, pl. 35 et 38; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, E. 45, E. 48, H. 1-H. 5 et J. 1-J. 5; M. Maher-Taha, *Derr* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, p. 36; *Derr* I, pp. 20-22 et pl. 36-37.

[2] **Jambage nord H. 3:** «Le dieu parfait, le seigneur des Deux Terres, Ouser-Maât-Rê-setep-en-[Rê], [le fils de Rê], le seigneur des couronnes, Rê-mess(ou)-mery-[I]men, doué de vie». Nous avons restitué [le fils de Rê] d'après l'inscription symétrique H. 5 et le titre de «seigneur des couronnes» qui suit. **Jambage sud H. 5:** «Le dieu parfait, le seigneur des Deux Terres, Ouser-Maât-Rê-setep-en-Rê, le fils de Rê, le seigneur des

la porte J, chaque moitié étant en outre suivie du nom d'une divinité, dont le roi est déclaré «aimé». Sur le jambage nord, il est «aimé d'Amon-Rê, le seigneur du ciel» (J. 3) et sur le jambage sud, il est «aimé de Mout, la maîtresse du ciel» (J. 5) [3]. C'est sans doute afin de glisser cette épithète que la titulature royale a été ainsi scindée en deux.

Le linteau de ces portes est orné de deux scènes symétriques, affrontées de part et d'autre d'une colonne de texte, dont les signes sont tournés vers la droite[4] (fig. 18). Dans les quatre scènes, le roi est agenouillé. Dans celles de la porte J, les cartouches qui le désignent sont, comme ceux des jambages, complémentaires, et observent même une répartition identique: nom de naissance au nord (scène J. 2) et nom de couronnement au sud (scène J. 4). Dans la scène H. 2, le cartouche du roi est perdu[5], tandis que dans la scène H. 4, on trouve son nom de couronnement.



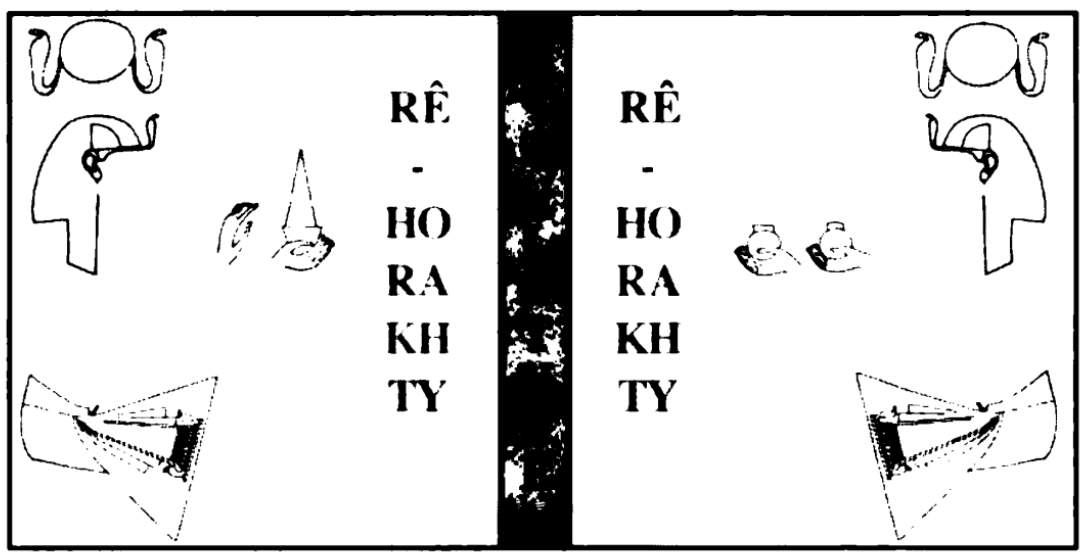
Scène H. 2 Colonne H. 1 Scène H. 4

couronnes, Rê-mes[s(ou)]-mery-[I]men [...]. Dans la lacune finale, il faut sans doute restituer «comme Rê», l'épithète complémentaire à celle de l'inscription H. 3; comparer avec L. GABOLDE, *Monuments en bas relief* (*MIFAO* 123/1), 2005, p. 74,d-e-g, ou avec R. A. CAMINOS, *Kumma* (*ASE* 38), 1998, p. 30, note 1.

[3] **Jambage nord J. 3:** «Le fils de Rê, le seigneur des couronnes, Rê-messou-mery-Imen, aimé d'Amon-Rê, le seigneur du ciel». **Jambage sud J. 5:** «Le roi de Haute et de Basse-Égypte, le seigneur des Deux Terres, Ouser-Maât-Rê-setep-en-Rê, aimé de Mout, la maîtresse du ciel». On notera que la complémentarité des noms du roi est à l'image de celle des divinités dont il est déclaré être «aimé».

[4] **Texte H. 1:** «Le dieu parfait, le seigneur des Deux Terres, [Ouser-Maât]-Rê-[setep-en-Rê] [...]». **Texte J. 1:** «Le dieu parfait [...]».

[5] Des traces pourraient cependant laisser penser qu'il s'agissait de son nom de naissance, mais il est impossible de l'affirmer.



Scène J. 2 Colonne J. 1 Scène J. 4

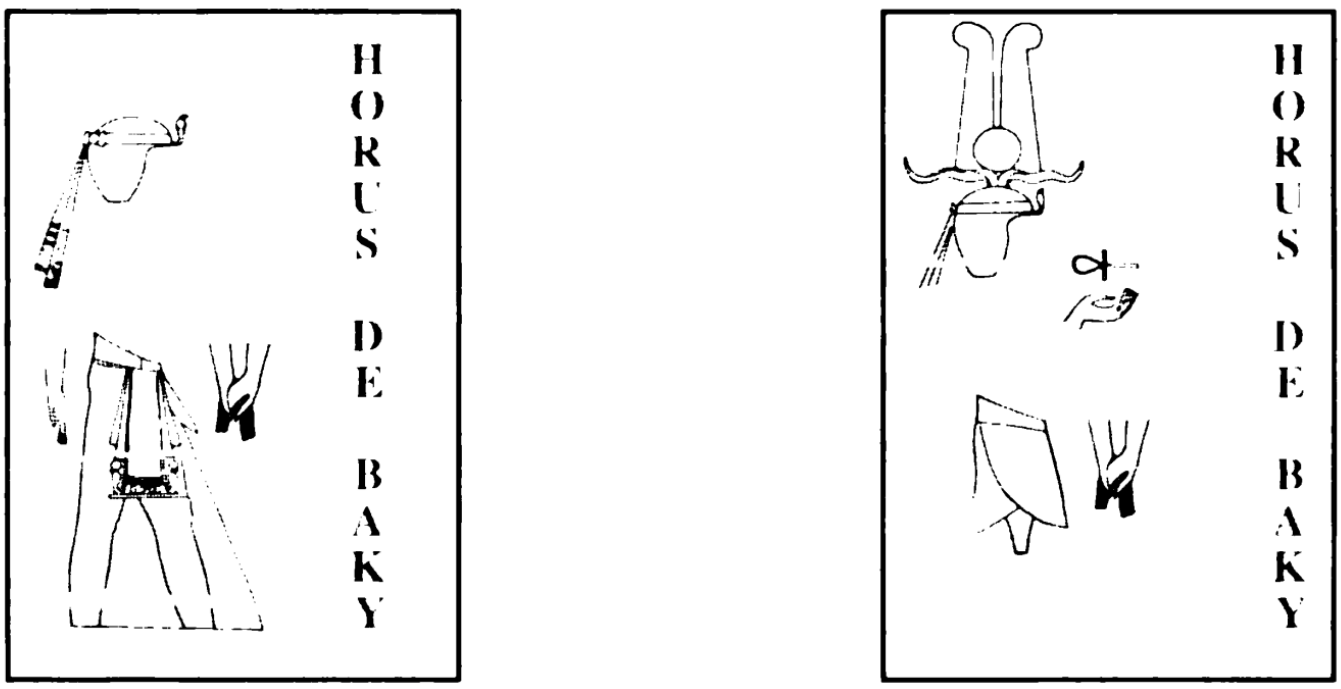
Fig. 18: Croquis des scènes des linteaux des portes H (scènes H. 2 et H. 4) et J (scènes J. 2 et J. 4).

De même, le souverain est dans ces quatre scènes accompagné par un disque solaire, ceint le némès et revêt le pagne à tablier. Sur le linteau de la porte J, la divinité à laquelle il fait face est la même: «Rê-Horakhty» (scènes J. 2 et J. 4). En revanche, dans les scènes du linteau de la porte H, sans être très dissemblables, les divinités n'en portent pas moins un nom différent: «Rê, le seigneur du ciel» (scène H. 2) et «Rê-Horakhty, [le grand dieu]» (scène H. 4). Au premier, Ramsès offre les vases-*nw*, mais l'offrande qu'il présentait au second est perdue. Au Rê-Horakhty de la scène J. 2, il offre le pain, tandis qu'à celui de la scène J. 4, il tend les vases-*nw*.

Les principes de disposition sollicités par l'imagier pour la décoration de ces linteaux sont donc la symétrie axiale (appliquée aux accompagnateurs, aux attributs du roi et aux divinités du linteau de la porte J), ainsi que la symétrie fonctionnelle (appliquée aux divinités du linteau de la porte H et aux offrandes de celui de la porte J). Mais dans tout cela, rien d'exceptionnel, les scènes qui ornent les linteaux des portes des temples égyptiens entretenant en général des relations fondées sur la symétrie axiale et la symétrie fonctionnelle.

La scène de l'embrasure nord de la porte H (scène H. 6) montre le roi debout, sans accompagnateur, couronné de la perruque ibès et vêtu du long pagne (fig. 19). D'une main, il tient celle d'«Horus, le seigneur de Baky», tandis qu'il baisse l'autre, ouverte. Cette attitude est, à notre connaissance, unique dans le répertoire des actes rituels du Nouvel

Empire. En effet, lorsque le roi adopte une telle attitude, le dieu qui lui fait face lui tend généralement un signe *ʿnḫ* ou quelque chose d'autre. Il ne s'agit pas non plus d'une scène d'introduction du roi dans le temple, le dieu étant tout entier tourné vers le souverain. Dans cette scène, Horus baisse l'autre main, une lacune ne permettant plus de savoir s'il la laissait ouverte ou s'il y tenait un signe *ʿnḫ*. L'absence de légende ou même de propos prêtés au dieu n'aide pas non plus à l'identification de cet acte rituel. La scène de l'embrasure nord de la porte J (scène J. 6) montre le roi debout, sans accompagnateur, couronné du henou posé sur une perruque ibès et vêtu d'une shendjit (fig. 19). Il[6] tient la main d'«Horus le seigneur de Baky» et reçoit dans l'autre main levée à l'horizontale un signe *ʿnḫ* que le dieu lui tend.



Scène H. 6 Scène J. 6

Fig. 19: Croquis des scènes H. 6 et J. 6.

Dans les deux scènes se trouve le même dieu et le roi porte la perruque ibès, sur laquelle se pose toutefois un henou dans la scène J. 6. Mais les points communs s'arrêtent là. L'attitude du roi dans la scène J. 6 fait partie de celles qu'il adopte volontiers aux alentours d'une porte, comme ici, ou de part et d'autre d'une voie de passage. Les scènes des piliers de la salle E du temple illustrent ainsi à merveille ce type

[6] Par manque de place, le nom du roi est réduit à un seul cartouche, celui de son nom de naissance.

d'iconographie[7]. Il nous paraît vraisemblable que l'attitude exceptionnelle que le souverain adopte dans la scène H. 6 fasse également partie de ce *corpus* d'attitude propre à ce style de support, c'est-à-dire qu'il appartienne à une catégorie de scènes qu'on qualifiera volontiers de «scènes d'accueil».

Au-dessus des portes, sur le mur est de la salle E, deux scènes montrent une suite de dieux momiformes, assis et tournés vers le centre de la paroi (scène E. 45 au-dessus de la porte H et scène E. 48 au-dessus de la porte J). Aucun roi officiant ne leur fait face, mais dans la scène E. 45, un vase-*nms.t* posé sur un autel et orné d'une fleur de lotus se trouve devant eux. Au-dessus de la porte J sont représentés «Montou, le seigneur de Thèbes, qui réside dans (*ḥry-ỉb*) Ermant», «Atoum», «Shou, le fils de Rê» et «Tefnout» (scène E. 48)[8]. Ce sont les premières générations de l'Ennéade thébaine. Au-dessus de la porte H prennent place «Osiris, qui est à la tête des (*ḥnty*) Occidentaux», «Horus, le fils d'Isis», «Seth», «Isis, la maîtresse du ciel» et «Nephthys, la maîtresse du ciel» (scène E. 45)[9]. Ce sont les dernières générations de l'Ennéade thébaine à laquelle, cependant, il manque son chef: Amon-Rê lui-même[10].

Parmi les points communs entre l'iconographie du Grand Temple d'Abou Simbel et celle du temple de Derr[11] figurent ces scènes. Sur la paroi ouest de la salle H du Grand Temple, au-dessus des portes latérales et des scènes situées entre elles et la porte centrale, se trouvent en effet deux scènes entièrement dédiées aux divinités de l'Ennéade thébaine, qui sont également momiformes. Dans la scène de la moitié nord de la paroi ouest, le nom des deux premières divinités est perdu, puis suivent: «Rê-Horakhty, le grand dieu», «Mout, la maîtresse du ciel» et «Khonsou» (scène H. 35). Dans la scène de la moitié sud se trouvent: «Montou», «Atoum», «Shou», «Tefnout» et «Geb» (scène H. 37)[12]. La grande

[7] Cf. B. LURSON, «De Derr à Héliopolis», *KBN* 1, 2003, pp. 141, 148-153 et 165.

[8] Les noms divins sont précédés de «Paroles prononcées par».

[9] Les noms des divinités sont suivis de la liste des contre-dons qu'ils adressent au roi. Osiris: «Il donne toute vie et puissance (*w3s*) (à) Ouser-Maât-Rê-setep-en-Rê»; Horus: «Il donne tout(e) [...]»; Seth: seuls *f* et *nb* sont conservés; Isis: «Elle donne toute santé»; rien pour Nephthys.

[10] M. ULLMANN, *König für die Ewigkeit* (*ÄAT* 51), 2002, p. 387, pense que cette Ennéade pourrait être celle de Derr. Il nous semble néanmoins que la présence de Montou et d'Atoum plaide nettement en faveur de l'Ennéade thébaine.

[11] Parmi ces points communs, il faut également citer les divinités du sanctuaire et le jeu mis en place par l'imagier entre elles et les offrandes que le roi leur adresse; cf. B. LURSON, «L'intégration des rondes-bosses des niches à la décoration des temples», *CdE* 78, 2003, pp. 16-21.

[12] Cf. J. ČERNÝ et E. EDEL, *Abou Simbel. Textes hiéroglyphiques* (*CEDAE, CS* n° 42), 1956, H. 35 et H. 37; *Abou Simbel* I/1, pl. 110 et 97 (plans-clés). On verra aussi B. LURSON, «De Ramsès à Horus», *SAK* 33, 2005, p. 272, avec la note 131.

différence, cependant, entre les scènes d'Abou Simbel et celles de Derr est la présence dans les premières de la triade thébaine (le nom d'Amon-Rê faisant probablement partie de ceux perdus dans la lacune) et l'absence des dernières générations de l'Ennéade thébaine.

Pour autant, que ce soit à Abou Simbel ou à Derr, la relation qui unit ces deux scènes relève de la symétrie fonctionnelle. Il convient en effet d'embrasser conjointement du regard ces deux scènes symétriques pour que l'Ennéade thébaine soit, si ce n'est au complet, du moins en grande partie réunie et bien représentée.

3. — Synthèse et mise en perspective de l'iconographie des portes avec celle des salles.

Dans cette partie, nous nous intéresserons de nouveau aux principes de disposition utilisés par l'imagier, mais dans le cadre de la relation que l'iconographie de ces portes entretient avec celle des chapelles secondaires du temple. Dans cette optique, nos premières remarques seront pour l'usage croisé de la symétrie fonctionnelle et de la symétrie axiale sur le linteau de la porte J.

Sur ce linteau, tous les éléments iconographiques des scènes sont identiques, à l'exception des offrandes. Dans la scène nord, le roi offre en effet le pain blanc (scène J. 2) et, dans la scène sud, les vases-*nw* (scène J. 4). Comme nous l'avons vu plus haut, ces offrandes forment un couple type. Leur relation relève donc de la symétrie fonctionnelle. Les divinités, en revanche, sont identiques. Leur relation relève donc quant à elle de la symétrie axiale. Par ailleurs, les offrandes sont identiques à celles choisies par l'imagier pour les scènes de la paroi du fond de la salle K, endroit particulièrement sensible s'il en est dans une salle (scènes K. 5 et K. 8; fig. 12). Et comme sur le linteau de la porte J, seules ces offrandes diffèrent d'une scène symétrique à l'autre. Si à tout cela on ajoute que la porte J est justement celle qui donne accès à la salle K, il est alors aisé de convenir que les scènes du linteau et celles de la paroi est de cette salle sont en étroite relation.

Comment définir cette étroite relation? Elle est d'abord d'ordre purement formel, l'imagier ayant fait un même usage croisé de la symétrie fonctionnelle (offrandes) et de la symétrie axiale (divinités) sur le linteau de la porte J et sur le mur est de la salle K. Elle est sans doute plus étroite encore, dans la mesure où il a opté pour les mêmes offrandes. En ce sens, on pourrait considérer que les scènes du linteau de la porte J annoncent

une partie de l'iconographie de la salle K. Les divinités, toutefois, diffèrent, puisque Rê-Horakhty prend place sur le linteau et Ramsès sur le mur du fond de la salle K. Certes, Ramsès y porte une épithète solaire et ce rapport pourrait suffire, mais on trouve également Rê et Rê-Horakhty (scènes H. 2 et H. 4) sur le linteau de la porte H, alors que sur le mur du fond de la salle I prennent place Horus de Baky (scène I. 6) et Horus de Bouhen (scène I. 10). Si annonce il y a, elle est donc partielle, les divinités pouvant participer d'un autre système, d'autant qu'elles sont identiques, ou presque, sur les deux linteaux.

Pour conforter l'hypothèse que les portes H et J puissent annoncer l'iconographie, et donc la thématique, des salles auxquelles elles donnent accès, il convient dans un premier temps de préciser qu'une telle enquête reste, en raison de la perte de l'offrande de la scène H. 4, périlleuse à mener pour le linteau de la porte H. Certes, comme sur la paroi est de la salle I (scènes I. 6 et I. 10), le choix des divinités relève de la symétrie fonctionnelle et l'offrande (conservée) est celle des vases-*nw* (scène H. 2 pour le linteau de la porte H; scènes I. 6 et I. 10 pour le mur est de la salle I). Si le roi offrait également le vin dans la scène sud du linteau (scène H. 4), le jeu entre symétries fonctionnelle et axiale appliqué au mur du fond de la salle I serait alors à relever aussi sur le linteau de la porte H. Toutefois, même si la position du bras gauche (encore conservé) du souverain dans la scène H. 4 ne s'oppose pas à ce qu'on restitue une offrande des vases-*nw*, rien cependant n'autorise à le faire en l'état actuel de la scène.

Ensuite, toujours pour conforter la même hypothèse, il ne serait pas inutile de s'assurer qu'une telle fonction prêtée aux portes n'ait pas déjà été relevée dans d'autres temples. Or, c'est le cas. Nous nous contenterons ici de quelques exemples. Ainsi, dans la plupart des chapelles de Qasr Ibrim, Michel DEWACHTER fait-il remarquer que 'ce sont les divinités mentionnées dans les inscriptions décorant la face extérieure du linteau de la porte d'entrée qui sont représentées dans la niche de la même chapelle'[13]. Pour l'époque gréco-romaine, le procédé a été relevé par Philippe DERCHAIN pour la porte du spéos d'El Kab, qui 'contient en effet le programme complet du sanctuaire auquel elle donne accès, en constitue en quelque sorte l'affiche où sont annoncés les grands rôles et leurs titulaires'[14]. Enfin, dans son étude de l'iconographie des portes des chapelles

[13] Cf. M. DEWACHTER, «Nubie», *BIFAO* 70, 1971, p. 89. On verra également avec intérêt les remarques qui suivent dans le texte de l'auteur à propos de la chapelle de Néhi.

[14] Cf. P. DERCHAIN, *El Kab* I, 1971, p. 42. Voir aussi *ibid.*, pp. 37, 43 et 44.

«rayonnantes» du temple d'Edfou, Sylvie CAUVILLE note que certaines scènes des linteaux se retrouvent à l'identique dans la salle à laquelle mène la porte, ou en présentent la fonction[15].

Cette remarque initiale concernant le linteau de la porte H étant faite et la fonction de placard prêtée aux portes ayant déjà été relevée, d'autres éléments de l'iconographie des portes de Derr pourraient-elles également entrer dans le cadre cette fonction? Pour répondre à cette question, tournons-nous vers les inscriptions des jambages et les scènes situées au-dessus du linteau, qui rassemblent les divinités de l'Ennéade thébaine.

Ce ne sont pas les inscriptions des jambages de la porte H qui vont pouvoir être mises à profit, dans la mesure où ne s'y trouve que la titulature du roi, dénuée en outre d'épithète particulière (H. 3 et H. 5)[16]. En revanche, les inscriptions des jambages de la porte J sont plus instructifs. Au terme de sa titulature, le roi y est en effet déclaré «aimé» d'une divinité, à savoir Amon-Rê au nord (J. 3) et Mout au sud (J. 5). Nous avons vu plus haut qu'Amon-Rê était à l'honneur sur la paroi nord de la salle K, où il siège entre Ptah et Rê-Horakhty[17]. On pourrait donc considérer que ces épithètes font allusion à sa représentation sur le mur nord de la salle et lui associent dans un même élan sa parèdre habituelle, Mout.

Dans la salle I, qui n'est cependant pas la salle à laquelle la porte H donne accès, Amon-Rê et Mout occupent respectivement le centre des parois nord et sud (c'est-à-dire qu'ils observent la même répartition que leurs noms sur les jambages de la porte J), sont mis en évidence par un encadrement, mais aussi dans le cadre de relations spatiales (scènes I. 4 et I. 8)[18]. Il serait donc très tentant de considérer les épithètes des jambages de la porte J, non comme une annonce de l'iconographie de la salle K, mais comme une annonce ou un condensé de celle de la salle symétrique I. Dans la mesure où les scènes I. 7 et K. 7, ainsi que les divinités des parois nord et sud, témoignent du haut degré de complémentarité qui existe entre les deux salles, il pourrait en effet paraître acceptable d'avancer l'hypothèse. Un tel type d'annonce est-il toutefois attesté ailleurs?

À vrai dire, à notre connaissance en tout cas, pas de façon aussi récurrente que dans le cas où l'iconographie d'une porte annonce celle de la

[15] Cf. S. CAUVILLE, «Une règle de la « grammaire » du temple», *BIFAO* 83, 1983, pp. 56-57 (pour les linteaux) et 68, 70, 73, 79, 81 et 82. On verra aussi, pour des remarques similaires, R. PREYS, «Les *Agathoi Daimones* de Dendera», *SAK* 30, 2002, pp. 287 et 289-290, mais aussi 289 et 294, en ce qui concerne la représentation des *Agathoi Daimones* sur les linteaux.

[16] Cf. *supra*, note 2 pp. 55-56.

[17] Cf. *supra*, p. 44.

[18] Cf. *supra*, pp. 38-39, ainsi que les figures 2 et 13.

salle qui suit et dans le cadre d'une configuration architecturale différente. C'est de nouveau à l'étude de Sylvie CAUVILLE que nous allons nous référer. L'auteur note en effet que le linteau et les montants d'une porte peuvent décrire, non pas la salle à laquelle elle mène, mais la deuxième salle après celle-ci. Ainsi l'auteur écrit-il: 'La première chapelle joue le rôle, ce me semble, d'une antichambre; la pièce principale est donc la deuxième chapelle, que le linteau et les montants décrivent; c'est pourquoi le parallèle de ces derniers est placé, non dans la première, mais dans la deuxième chapelle'[19].

Sans vouloir déformer la pensée de l'auteur, pourrait-on néanmoins en induire que deux chapelles qui se suivent furent pensées comme une même salle divisée en deux et, qu'à ce titre, toutes deux ne font qu'une? Acceptons cette vue et transposons ce raisonnement à Derr, en substituant aux salles en enfilade celles qui sont symétriques. Il faudrait alors considérer que deux salles symétriques sont, comme celles qui se suivent à Edfou, les deux moitiés d'un même ensemble. Mais sur quelle base peut-on fonder une telle transposition architecturale? Peut-être sur la refonte totale de l'espace cultuel dont témoigne l'époque gréco-romaine.

Un coup d'œil sur les plans de temples comme Dendéra, Edfou, Kalabsha, Philae ou encore Kom Ombo[20], si on les compare à ceux de temples comme Gourna, le Ramesseum, le Grand Temple d'Abou Simbel, le temple de Khonsou à Karnak ou Medinet Habou[21], montre en effet que l'espace cultuel a, d'une période à l'autre, été totalement repensé. À des salles se succédant en enfilade le long de l'axe principal du temple, axe de part et d'autre duquel peuvent aussi se développer des axes secondaires et s'ouvrir des salles réparties symétriquement, disposition qui caractérise les temples de l'époque ramesside[22], la période gréco-romaine se distingue en effet surtout par un emboîtement des espaces cultuels[23],

[19] S. CAUVILLE, «Une règle de la « grammaire » du temple», *BIFAO* 83, 1983, p. 65. Voir aussi *ibid.*, pp. 66, 67 et 75.

[20] Cf. *PM* VI, pp. 44 (Dendéra), 120 (Edfou), 180 (Kom Ombo) et 230 (Philae).

[21] Cf. *PM* II2, plans XXI (temple de Khonsou à Karnak), XXXIX (Gourna), XLI (Ramesseum), XLIII (Medinet Habou) et *Abou Simbel* I/1, pl. 64 (Grand Temple d'Abou Simbel).

[22] À l'époque thoutmoside, le plan en chicane est effet souvent privilégié; cf., par exemple, R. A. CAMINOS, *Buhen* I (*ASE* 33), 1974, pl. 9 (temple sud) et *Amada* IV, pl. 1. On verra également avec intérêt les remarques de R. TEFNIN, «Lecture d'un espace architectural», *CdE* 60, 1985, pp. 306 (à propos du plan de la chapelle d'Hathor et de celui de la chapelle d'Anubis) et 314.

[23] Voir ainsi D. ARNOLD, *Temples of the Lasts Pharaohs*, 1999, p. 307, J. ASSMANN, «Le temple égyptien», in: *Le temple, lieu de conflit* (*CCEPOA* 7), 1994, pp. 23-24, J. BAINES,

autour desquels s'ouvrent des salles parfois disposées en enfilade. Certes, ces remarques demanderaient sans aucun doute à être approfondies. Un autre principe de l'architecture des temples égyptiens plaide également, nous semble-t-il, pour la transposition que nous proposons, celui du rabattement dans le plan. Dimitri LABOURY a en effet montré que ce principe, appliqué à la statuaire égyptienne, le fut aussi au sanctuaire du temple de Karnak[24]. Dans cette optique, on pourrait postuler qu'en vertu de ce principe, des salles autrefois réparties symétriquement de part et d'autre de l'axe principal du temple aient pu se retrouver disposées en enfilade.

Dans les paragraphes précédents, notre intention était de chercher quelques parallèles, mais aussi d'avancer quelques hypothèses destinées à rendre recevable l'idée que l'iconographie de la porte J puisse annoncer celle de la salle I et non celle de la salle K, et d'essayer de saisir les bases théoriques d'une telle relation croisée. Il s'agissait donc de faire appel à des exemples parallèles, parfois éloignés dans le temps du temple de Derr et à des études complémentaires, qui pourraient éclairer cette relation pour le moins inattendue. Or, les scènes E. 45 et E. 48, situées au-dessus de ces portes, témoignent aussi de l'existence d'une telle relation.

Rappelons que ces scènes montrent une série de divinités composant l'Ennéade thébaine, les premières générations, Montou en tête, se trouvant au-dessus de la porte J (scène E. 48) et les dernières générations, guidées par Osiris, au-dessus de la porte H (scène E. 45). Une fois ces deux scènes réunies, l'Ennéade est presque au complet. Il lui manque toutefois son chef, Amon-Rê, accompagné de Mout et de Khonsou. Ces deux derniers sont à trouver sur la paroi sud de la salle I, avec Ramsès se substituant à Amon-Rê (scènes I. 7-I. 9). Et dans les deux salles, Amon-Rê figure au centre de la paroi nord, où il est mis en évidence par un encadrement (scènes I. 4 et K. 3). Que le chef de l'Ennéade thébaine dont les membres se trouvent au-dessus des portes H et J prenne place dans les salles I et K, paraît clair. Mais alors, où se trouverait la relation croisée, puisqu'Amon-Rê occupe dans les deux chapelles une place prééminente?

Si les scènes E. 45 et E. 48 sont à réunir, elles forment aussi deux groupes de divinités, l'un avec Montou à sa tête et l'autre avec Osiris. Or, Osiris ne se trouve pas dans la salle I, mais dans la salle K (scène K. 7),

«King, temple, and cosmos», in: *Aspekte Spätägyptischer Kultur* (*AegTrev* 7), 1994, p. 31 et P. DERCHAIN, «Kabbale et Mystique», *SAK* 31, 2003, p. 101.

[24] Cf. D. LABOURY, «De la relation spatiale», *RdE* 51, 2000, pp. 92-95.

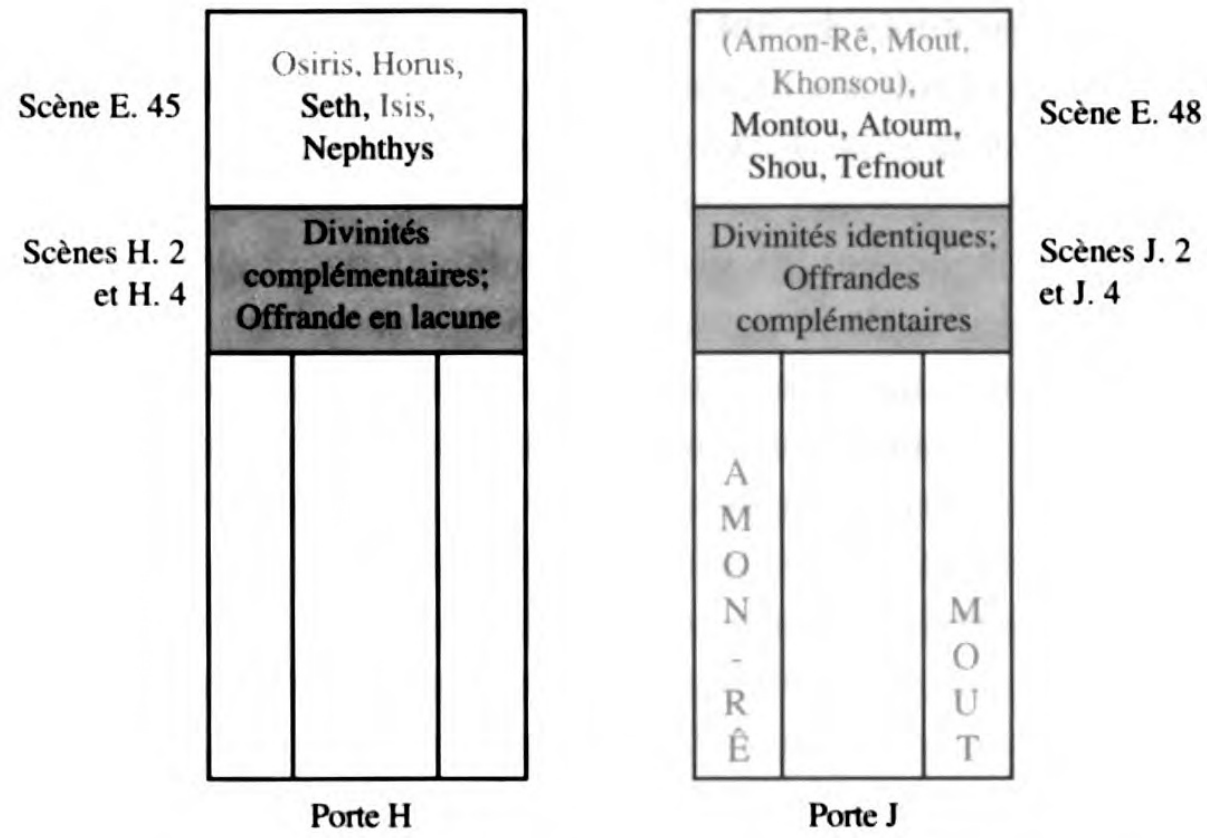
tandis que les divinités devant précéder Montou, dans l'ordre canonique des divinités de l'Ennéade thébaine, divinités incluant la triade thébaine[25], se trouvent dans la salle I, Amon-Rê et Mout y étant du reste particulièrement mis en évidence (scènes I. 4 et I. 8). La salle I a en outre une thématique plus solaire et la salle K plus chthonienne, comme le montrent à la fois les divinités de la paroi sud et celles encadrant Amon-Rê sur la paroi nord, de sorte que des divinités emmenées par Montou seraient plus «logiquement» à leur place au-dessus de la porte H et celles emmenées par Osiris au-dessus de la porte J. Autrement dit, les scènes E. 45 et E. 48 ne sont pas en relation avec la salle à laquelle donne accès la porte au-dessus de laquelle elles se trouvent, mais bien avec la salle symétrique[26]. Le schéma suivant résume les relations entre l'iconographie des portes et celle des salles (fig. 20).

En conclusion de ce chapitre, et avant de passer à l'étude des chapelles secondaires V et X du temple de Ouadi es-Seboua, il nous reste à dire quelques mots de la fonction de ces portes, non de leur fonction architecturale, mais de celle décrite à travers les actes rituels qui leur sont associés. Nous nous intéresserons plus spécifiquement à ceux prenant place sur leur embrasure nord et sur la paroi ouest des salles I et K.

Sur les embrasures nord des portes, le souverain est en effet accueilli par Horus de Baky, qui lui manifeste son hospitalité en le gratifiant de la vie et/ou en lui prenant la main (scènes H. 6 et J. 6; fig. 19). Ce même dieu prend aussi place sur le mur est de la salle I (scène I. 6). Les scènes d'étreinte, de don du signe *ʿnḫ*, ou même d'adoration, sont particulièrement associées aux lieux de passages, comme les piliers de la salle E de Derr, qui bordent et ponctuent la travée centrale de la salle menant au

[25] Voir, par exemple, les divinités des scènes H. 35 et H. 37 du Grand Temple d'Abou Simbel *supra*, pp. 59-60, ainsi que celles mentionnées sur l'embrasure nord de la porte E du temple, qui sont, de bas en haut: Amon-Rê, Rê-Horakhty, Mout, Khonsou, Atoum, Montou; cf. J. ČERNÝ et S. DONADONI, *Abou Simbel. Textes hiéroglyphique* (*CEDAE, CS* n° 41), 1956, E. 11. Voir aussi H. H. NELSON, *Great Hypostyle Hall* I/1 (*OIP* 106), 1981, pl. 138-140, où est représentée l'Ennéade thébaine (mais sans la triade thébaine).

[26] Dans un ordre d'idée assez comparable, on verra P. DERCHAIN, «Du temple cosmique au temple ludique», in: *Ritual and Sacrifice* (*OLA* 55), 1993, pp. 95-96, qui montre que 'les bandeaux de frise qui surmontent ces deux ensembles *(de scènes)* font allusion chacun à ce que contient la paroi d'en face, excluant ainsi tout ordre de lecture successive'. Ce qui est dans cet *Atelier* valable d'une paroi symétrique à l'autre le serait à Derr, d'une salle symétrique à l'autre. Par ailleurs, pour un possible lien thématique entre les scènes E. 45, E. 48 et l'iconographie des murs de la salle E, cf. B. LURSON, «De Ramsès à Horus», *SAK* 33, 2005, p. 272. Ce lien thématique, s'il existe, ne ferait néanmoins que s'ajouter à celui construit entre ces scènes et les salles I et K, permettant peut-être par cet intermédiaire d'intégrer les thématiques des salles E, I et K.



Sur arrière-plan gris sont indiqués les éléments entretenant entre eux des rapports identiques à ceux de la paroi est de la salle à laquelle la porte donne accès, en précisant que les offrandes du linteau de la porte J sont de surcroît identiques à celles de la paroi est de la salle K.
En gris sont indiqués les éléments se trouvant dans la salle symétrique ou les compléments qui sont à y chercher (ils figurent alors entre parenthèses).

Fig. 20: L'iconographie des portes H et J en relation avec celle des salles I et K.

sanctuaire[27]. Elles désignent ces endroits comme des lieux au terme de la traversée desquels le souverain, accueilli par les dieux, entre dans un autre univers. Parce qu'elles prennent place sur leur embrasure nord, ces scènes nous indiquent que dans l'univers iconographique du temple, les portes H et J étaient considérées comme de tels lieux d'entrée sur un autre territoire.

Une seconde fonction, toutefois, cohabite avec celle que nous venons de décrire. Il s'agit de la porte en tant que lieu de sortie, d'apparition du souverain. Les scènes désignant les portes H et J comme lieux d'apparition du roi sont bien sûr les scènes de la paroi ouest des salles I et K, qui montrent l'apparition en gloire du souverain et qui les encadrent (scènes I. 1, I. 2 et K. 1). Nous avons vu que ces scènes forment un groupe à part, peu des éléments qui les composent étant en relation avec

[27] Cf. *supra*, pp. 58-59.

ceux des autres scènes des chapelles (fig. 1 et 2). Les attributs du roi sont exceptionnels et, surtout, le souverain se tourne, seul, vers la porte. Accueilli par le dieu sur l'embrasure, il en sort seul et en gloire.

Ces deux fonctions ne sont en rien exceptionnelles: à Medinet Habou, les portes du mur nord de la première cour du Grand Temple sont également désignées par leur iconographie comme lieu d'apparition du souverain[28]. Ce qui, en revanche, mérite d'être relevé ici, c'est qu'il est possible, dans l'univers iconographique du temple, qu'un même élément architectural, en l'espèce une porte, revête des fonctions aussi différentes qu'éloignées. Une même réalité pourtant bien tangible peut ainsi, dans cet univers singulier, assumer différentes fonctions.

[28] Cf. *supra*, p. 37.

DEUXIÈME PARTIE

LE TEMPLE DE OUADI ES SEBOUA

CHAPITRE PREMIER

LES CHAPELLES SECONDAIRES V ET X

1. — Présentation générale des salles et de leur décor[1].

Comme les salles I et K de Derr, les chapelles secondaires V et X du temple de Seboua sont disposées de part et d'autre du sanctuaire du temple (salle P), au sud pour la salle V et au nord pour la salle X (pl. 2). Elles s'ouvrent dans le mur ouest de la salle N et sont orientées est-ouest. De forme rectangulaire, leur surface est à peu près équivalente à celle du sanctuaire. Aucune de ces deux salles ne présente de banquette, mais un puits a été creusé dans l'angle nord-ouest de la salle X[2].

Un seul registre de scènes orne les murs des salles (pl. 5 et 6). Le roi et les dieux y sont systématiquement debout. En dehors des scènes V. 4 et V. 6, où il présente ses offrandes à deux divinités et des scènes V. 3 (pl. 9,A) et X. 3, où il se tient devant une triade, le souverain officie devant une seule divinité. Sur la paroi est, il fait face au nord (sur la moitié nord) et au sud (sur la moitié sud) et, sur les parois nord et sud, à l'ouest. Ses images sont donc régulièrement tournées vers le fond de la salle. Sur la paroi ouest, elles viennent s'affronter de part et d'autre d'une colonne de hiéroglyphes, à laquelle les divinités tournent le dos (V. 10 et X. 10).

Neuf scènes prennent place dans la salle V. Deux se trouvent sur le mur est (scène V. 1 sur la moitié sud et scène V. 2 sur la moitié nord), deux sur le mur sud (scènes V. 3 et V. 4), trois sur le mur nord (scènes V. 6 à V. 8) et deux sur le mur ouest (scènes V. 5 et V. 9). Sur les parois nord et sud, une colonne de texte se trouve derrière le roi, tandis que sur la paroi ouest, elle sépare les scènes.

[1] Bibliographie générale: *PM* VII, pp. 62, (125)-(130) et 63, (133)-(138); *Ouadi es-Sebouâ* I, pp. 223, 225-231 et 233-238; *ibid.* II, pl. 63, 64 et T; *KRITANC* II, p. 473, § 900.

[2] Cf. *Ouadi es-Sebouâ* I, 1912, p. 238. On retiendra que Prokesch-Osten fils, lors de son passage dans le temple (qui eut lieu avant 1874), 's'est laissé raconter par les indigènes qu'on entendait l'eau bouillonner au moment de l'inondation' (*ibid.* I, p. XXXVII).

Dans les scènes symétriques V. 3 et V. 6, elle contient le début de la titulature royale: un faucon couronné d'un pschent, derrière lequel se trouve un disque solaire, est perché sur un serekh (simple rectangle) dans lequel sont gravés le nom d'Horus du roi, son nom de couronnement et son nom de naissance[3]. Les autres colonnes de texte des parois nord et sud sont bâties sur le modèle suivant: *Wnn* le roi, le seigneur des Deux Terres, Ouser-Maât-Rê-setep-en-Rê, le fils de Rê, Rê-messou-mery-Imen, suivi d'un qualificatif[4]. La colonne de texte qui sépare les deux scènes du mur du fond (mur ouest) diffère par son contenu de celles des murs nord et sud (V. 10)[5].

Ce sont également neuf scènes qui décorent la salle X. Deux se trouvent sur le mur est (scène X. 1 sur la moitié sud et scène X. 2 sur la moitié nord), deux sur le mur sud (scènes X. 3 et X. 4), trois sur le mur nord (scènes X. 6 à X. 8) et deux sur le mur ouest (scènes X. 5 et X. 9). Comme dans la salle V, une colonne de texte se trouve derrière le roi dans les scènes des parois nord et sud, tandis qu'une autre sépare les scènes du mur ouest. Mais à la différence de la salle V, une colonne de texte se trouve aussi derrière le roi sur la paroi ouest.

Dans la scène X. 6, la colonne de texte gravée derrière le roi contient, comme dans la scène V. 6, le début de la titulature royale. Ces deux scènes occupent d'ailleurs, dans l'une et l'autre salle, la même place. Il s'agit d'un faucon couronné d'un pschent derrière lequel se trouve un disque solaire. Il est perché sur un serekh (simple rectangle) dans lequel sont gravés le nom d'Horus du roi, son nom de couronnement et son nom de naissance[6]. Les autres colonnes de texte des parois nord et sud sont

[3] **Scène V. 3:** «L'Horus, Taureau puissant, aimé de Maât, le roi de Haute et de Basse-Égypte, Ouser-Maât-Rê-setep-en-Rê, le fils de Rê, le seigneur des couronnes, Rê-messou-mery-Imen». **Scène V. 6:** «L'Horus, Taureau puissant, aimé de Maât, le roi de Haute et de Basse-Égypte, le seigneur des Deux Terres, Ouser-Maât-Rê-setep-en-Rê, le fils de Rê, le seigneur des couronnes, Rê-messou-mery-Imen, doué de vie». Si le texte de la scène V. 3 est plus court que celui de la scène V. 6, c'est parce qu'un faucon situé au-dessus du roi ne permit pas au texte d'atteindre le plafond.

[4] Ces qualificatifs sont: «apparu en gloire (*ḫ'*) sur le trône d'Horus des Vivants» (scène V. 4; pl. 9,A), «apparu en gloire (*ḫ'w*) comme Rê» (scène V. 7) et «apparu en gloire (*ḫ'w*) sur le trône d'Horus» (scène V. 8).

[5] Il s'agit en effet de: «[Le roi de Haute et de Basse-Égypte], le seigneur des Deux Terres, [Ouser-Maât]-Rê-[setep-en-Rê] [...] le seigneur des couronnes, Rê-messou-mery-Imen, doué de vie comme Rê». Les hiéroglyphes sont tournés vers la droite. L'inscription est très détruite, mais *Ouadi es-Sebouâ* I, 1912, p. 230, semble l'avoir vue mieux conservée.

[6] Soit: «L'Horus, Taureau puissant, aimé de Rê, le roi de Haute et de Basse-Égypte, Ouser-Maât-Rê-setep-en-Rê, le fils de Rê, le seigneur des couronnes, Rê-messou-mery-Imen, doué de vie».

composées de la même façon que dans la salle V[7]. En ce qui concerne celles situées derrière le roi sur la paroi ouest, leur formulation leur est aussi presque identique, à ceci près que le nom de la divinité à laquelle le roi fait face s'y trouve[8]. La colonne de texte qui sépare les deux scènes du mur ouest diffère en revanche des autres, comme dans la salle V (X. 10)[9]. Amon-Rê, cité dans le texte, est représenté dans la scène X. 5, à laquelle le texte se rapporte donc.

2. — La mise en pages des éléments iconographiques des scènes.

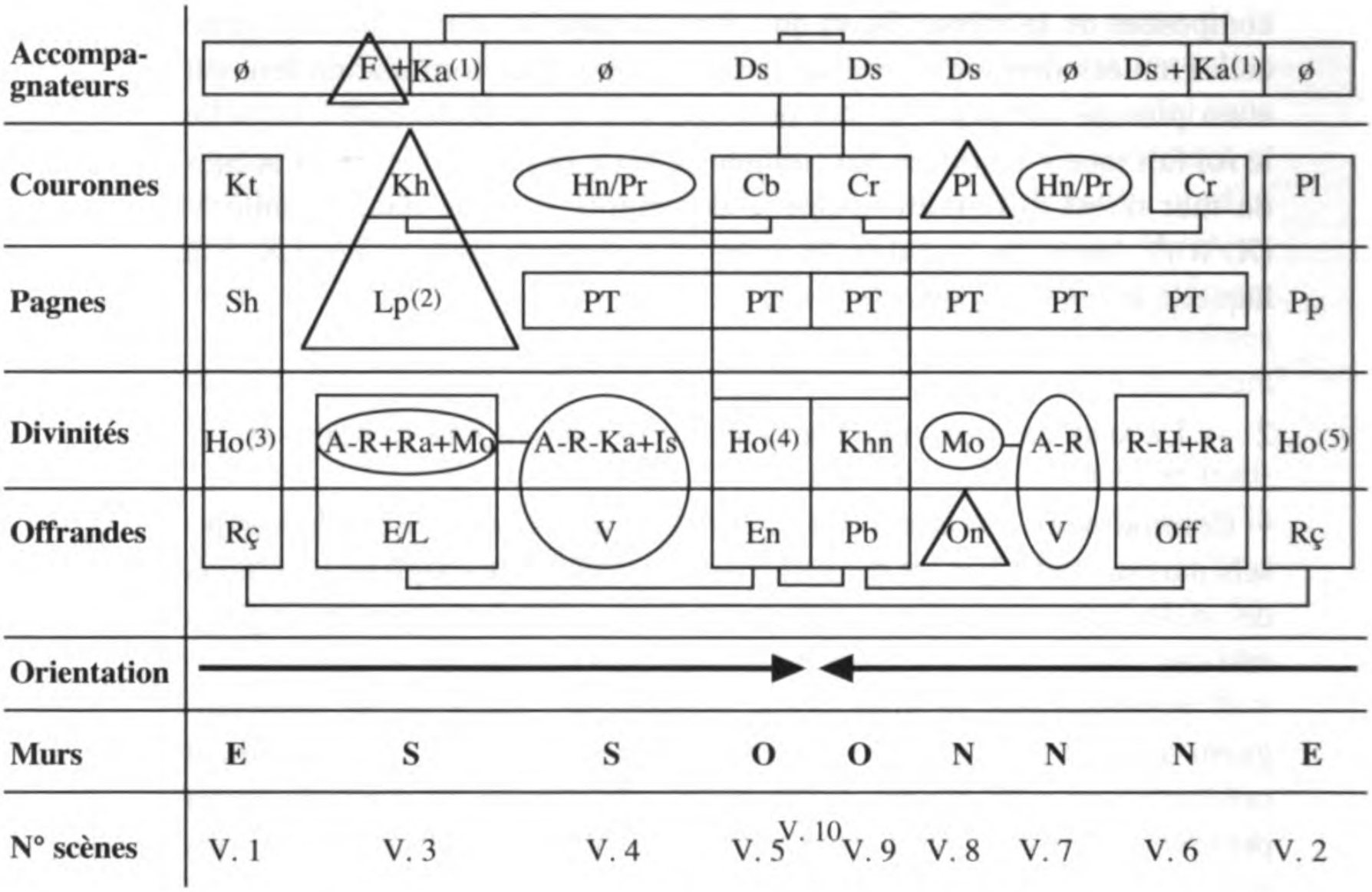
Comme pour les salles I et K de Derr, une vue d'ensemble sur les schémas suivants, qui ont également été construits en «dépliant» les murs des salles, va nous donner une première impression de la disposition générale des scènes dans les salles V et X de Seboua (fig. 21 et 22).

À première vue, la disposition générale des éléments ne se distinguent que fort peu de celle des salles I et K (fig. 1 et 2). L'encadrement prédomine en effet, tandis que les scènes de la paroi est sont en rapport presque exclusif l'une avec l'autre. De même, dans la salle X, les groupes d'éléments s'inscrivent-ils exactement dans les limites des parois, indice de l'existence de relations spatiales, ce qui n'est pas le cas dans la salle V. Or, un tel contraste existe aussi entre les salles I et K. Si on y regarde d'un peu plus près, une importante différence surgit cependant entre Derr et Seboua dans la façon dont l'imagier a fait usage d'un nombre impair de scènes.

[7] On trouve ainsi *Wnn* le roi, le seigneur des Deux Terres, Ouser-Maât-Rê-setep-en-Rê, le fils de Rê, Rê-messou-mery-Imen, suivi d'un qualificatif: «apparu en gloire (*ḫ*ʿ) sur le trône d'Horus des Vivants» (scène X. 3); «apparu en gloire (*ḫ*ʿ) (sur) l'estrade (*ṯ3tn*<*ṯnṯ3.t*) d'Atoum» (scène X. 4); «apparu en gloire (*ḫ*ʿ) lors des (*ḥr*) fêtes sed comme son père Rê» (scène X. 7); «en tant que (*m*) souverain (*ḥḳ3*) des Neuf Arcs, éternellement (*ḏt*) et (en tant que) souverain (*ḥḳ3*) de la joie (*3w.t-ỉb*)» (scène X. 8). Dans la colonne de texte de la scène X. 8, il est possible que «éternellement» ait été placé avant «le souverain de la joie» pour permettre à tous les hiéroglyphes de prendre place dans la colonne de texte et soit en fait à lire à la fin du texte; cf. *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 64,B.

[8] Soit: *Wnn* le roi, le seigneur des Deux Terres, Ouser-Maât-Rê-setep-en-Rê, le fils de Rê, Rê-messou-mery-Imen, suivi de: «apparu en gloire (*ḫ*ʿ) sur le trône (*ns.t*) de son père Amon-Rê» (scène X. 5); «apparu en gloire (sur) l'estrade (écrit *ṯ3tn*<*ṯnṯ3.t*) de Tatenen» (scène X. 9).

[9] Soit: «Paroles prononcées par Amon-Rê [...] [toute] vie [et puissance (*w3s*), toutes les terres (*t3.w*)] et tous les pays étrangers (*ḫ3s.wt*) étant unis (*dmḏ*) sous tes sandales». Les hiéroglyphes sont tournés vers la gauche. *Ouadi es-Sebouâ* I, p. 235, Quatrième tableau, semble avoir vu cette inscription dans un meilleur état de conservation.



Accompagnateurs:
Ds = Disque solaire.
F = Faucon.
Ka = Ka royal.

Couronnes:
Cb = Couronne blanche.
Cr = Couronne rouge.
Hn = Henou.
Kh = Kheprech.
Kt = Khat.
Pl = Perruque lisse.
Pr = Perruque ibès.

Pagnes:
Lp = Long pagne.
Pp = Pagne plongeant.
PT = Pagne à tablier.
Sh = Shendjit.

Divinités:
A-R = Amon-Rê.
Ho = Horus.
Is = Isis.
Ka = Kamoutef.
Khn = Khnoum.
Mo = Mout.
Ra = Ramsès.
R-H = Rê-Horakhty.

Actes rituels et offrandes:
En = Encensement.
E/L = Encensement et libation.
Off = Offrande-*ḥnk.t*.
On = Onguent.
Pb = Pain blanc.
Rç = Le roi reçoit.
V = Vin.

Ø = Néant.

(1) Il s'agit d'une colonne de texte contenant le nom d'Horus du roi, mais que nous assimilons au ka royal; cf. *infra*, pp. 97-98.
(2) Le roi est chaussé de sandales. (3) Il s'agit d'Horus de Miâm. (4) Il s'agit d'Horus de Bouhen.
(5) Il s'agit d'Horus de Baky.

Fig. 21: Schéma de répartition des éléments iconographiques sur les murs de la salle V.

Accompagnateurs	ø	Ka	V	ø	ø	Ds	ø	V+	Ka(1)	ø
Couronnes	Cb	Hn/Ns	Kh	Cb	Cr(2)	Kt	Hn/Pr	Kh		Cr
Pagnes	Sh	PT	Lp	PT	PT	Sh	PT	Lp(3)		PT
Divinités	Is	A-R-Ka+Mo+Kho	R-H	A-R	Pt	Th	Se	At		Ne
Offrandes	Etr	Pl(4)	E/L	Pb	V	On	Pl	E/L		Etr
Orientation	→			←						
Murs	E	S	S	O	O	N	N	N		E
N° scènes	X. 1	X. 3	X. 4	X. 5	X. 10	X. 9	X. 8	X. 7	X. 6	X. 2

Accompagnateurs:
Ds = Disque solaire.
Ka = Ka royal.
V = Vautour.

Couronnes:
Cb = Couronne blanche.
Cr = Couronne rouge.
Hn = Henou.
Kh = Kheprech.
Kt = Khat.
Ns = Némès.
Pr = Perruque ibès.

Pagnes:
Lp = Long pagne.
PT = Pagne à tablier.
Sh = Shendjit.
R-H = Rê-Horakhty.

Divinités:
A-R = Amon-Rê.
At = Atoum.
Is = Isis.
Ka = Kamoutef.
Kho = Khonsou.
Mo = Mout.
Ne = Nekhebet.
Pt = Ptah.
V = Vin.
Se = Sekhmet.
Th = Thot.

Actes rituels et offrandes:
E/L = Encensement et libation.
Etr = Étreinte.
On = Onction.
Pb = Pain blanc.
Pl = Plantes.
Ø = Néant.

(1) Il s'agit d'une colonne de texte contenant le nom d'Horus du roi, mais que nous assimilons au ka royal; cf. *infra*, pp. 85-87.
(2) Il est fort probable qu'il s'agisse de la couronne rouge, mais une petite lacune dans la scène laisse aussi la porte ouverte au pschent.
(3) Le roi est aussi chaussé de sandales.
(4) Il s'agit de l'offrande de deux laitues.

Fig. 22: Schéma de répartition des éléments iconographiques sur les murs de la salle X.

Dans la salle K de Derr, il a en effet cherché à rétablir l'équilibre entre les séquences de scènes nord et sud en ne faisant figurer qu'une seule scène sur la paroi ouest (scène K. 1) ou en dédoublant le pschent sur la paroi nord (scènes K. 3 et K. 4). Dans les salles V et X, il a sollicité l'anacoluthe, qui concerne la scène X. 8 dans sa totalité et une partie de la scène V. 8. L'anacoluthe fut également appliquée à l'accompagnateur et aux attributs du roi dans la scène V. 3. L'usage appuyé de cette figure de style est ainsi ce qui caractérise l'iconographie des salles V et X, au regard de celle des salles I et K de Derr. Ces remarques générales et préliminaires étant faites, nous pouvons passer à l'examen de la disposition des éléments, catégorie par catégorie.

La raison pour laquelle l'accompagnateur est absent de certaines scènes des salles V et X, étant entendu qu'il s'agit de celui situé au-dessus du roi, réside dans le port par le souverain d'une couronne haute ou dans un manque de place[10].

Les salles se distinguent par le choix de l'accompagnateur. Dans la salle V, il s'agit en effet presque partout du disque solaire (scènes V. 5, V. 6, V. 8 et V. 9), sauf dans la scène V. 3, cependant, où prend place un faucon. Au sein d'une série de disques solaires, celui-ci est une anacoluthe qui met en valeur la scène dans laquelle il apparaît. Toutefois, ces deux accompagnateurs, le faucon et le disque solaire, sont des formes d'apparition de la même divinité, Behedety, de sorte que le faucon se distingue des disques solaires par son aspect et non par sa nature. On pourrait donc qualifier cette anacoluthe d'«atténuée». Dans la salle X, l'accompagnateur le plus fréquent est le vautour (scènes X. 4 et X. 6). Le disque solaire de la scène X. 8 est une anacoluthe, mais comme le sont aussi tous les éléments iconographiques de cette scène. Enfin, au titre des accompagnateurs, il faut ajouter le ka royal de la scène X. 3. Il est anthropomorphe et porte sur la tête le nom d'Horus et le nom de couronnement du roi[11]. Nous verrons plus bas qu'il est possible d'interpréter les colonnes de texte situées derrière le roi dans les scènes V. 3, V. 6 et X. 6 comme des substituts du ka royal.

Dans la salle X, en dehors des accompagnateurs, tous les éléments iconographiques sont disposés de la même façon. Dans la salle V, en

[10] Dans les scènes V. 4, V. 7, X. 1-X. 3, X. 5, X. 7 et X. 9, le roi porte une couronne haute. Dans les scènes V. 1 et V. 2, il porte une couronne basse, mais l'espace entre cette couronne et le plafond est occupé par les cartouches (les scènes sont en effet peu larges). C'est donc ici un manque de place qui explique l'absence de l'accompagnateur.

[11] Soit: «L'Horus, Taureau puissant, aimé de Maât, le roi de Haute et de Basse-Égypte, Ouser-Maât-Rê-setep-en-Rê».

revanche, ce n'est pas le cas et les anacoluthes des scènes V. 3 et V. 8 méritent de surcroît un traitement particulier. Pour cela, nous analysons tout d'abord la disposition des éléments de la salle X, puis celle des éléments de la salle V.

Les scènes de la salle X se caractérisent par leur appartenance à des groupes s'inscrivant strictement dans la limite des parois sur lesquelles ils prennent place. Sur la paroi ouest, la plupart des éléments relèvent de couples type (scènes X. 5 et X. 9). Seul le pagne est identique dans les deux scènes, le roi portant le pagne à tablier. Dans la scène sud, il ceint la couronne blanche (en conformité donc avec la situation géographique de cette scène) et présente le pain blanc à «Amon-Rê, le roi des dieux» (scène X. 5). Dans la scène nord, il porte la couronne rouge (toujours en conformité avec la géographie du lieu) et offre les vases-*nw* à «Ptah, qui est sur (*ḥry*) [son/le grand trône][12]». On l'aura reconnu, ces éléments constituent des couples type déjà rencontrés: couronne rouge et couronne blanche, pain blanc et vin, Amon-Rê et Ptah, le premier et le troisième présentant en outre leur répartition géographique conventionnelle[13].

Sur la paroi est, la situation n'est guère différente. Dans la scène sud, le roi porte la couronne blanche, la shendjit et il est étreint[14] par «Isis, la maîtresse du ciel» (scène X. 1), tandis que la scène nord le montre ceignant la couronne rouge, portant le pagne à tablier et étreint par «Nekhebet, la Blanche de Nekhen» (scène X. 2)[15]. Couronne blanche et couronne rouge forment un couple type et sont réparties sur la paroi est comme sur la paroi ouest, c'est-à-dire en conformité avec la géographie du lieu. L'acte rituel est le même dans les deux scènes. En revanche, les pagnes ne constitueraient pas, à notre connaissance en tout cas, de couple type, tout comme la paire que forment Nekhebet et Isis.

En tant que déesse tutélaire du sud, Nekhebet est en effet régulièrement associée à Ouadjyt, par exemple lorsque, sous la forme d'un vautour, elles accompagnent le roi dans deux scènes symétriques[16]. Ce n'est donc

[12] Pour cette restitution, cf. *Ouadi es-Sebouâ* I, 1912, p. 238, qui reconnaît un signe *ḥry*, ce que semble confirmer le cliché du *CEDAE*.

[13] Pour ces deux derniers, cf. *supra*, pp. 31 (pain blanc et vin) et 44 (dieu solaire et dieu «chthonien»).

[14] Dans les deux scènes, le roi lève et avance une main, paume vers l'avant, à hauteur de l'épaule de la déesse. Dans l'autre main baissée, il tient un signe *ʿnḫ*. La déesse soutient son coude avec une main et passe son autre main derrière sa nuque.

[15] Dans les deux scènes, l'espace disponible n'a permis de graver qu'un seul cartouche. Il s'agit à chaque fois du nom de couronnement, précédé du titre de «seigneur des Deux Terres».

[16] Au Moyen Empire et à l'époque thoutmoside, elle peut aussi être associée, en tant que patronne du sud et accompagnateur, au faucon Behedety; cf. P. LACAU et H. CHEVRIER,

vraisemblablement pas en tant que patronne du sud que Nekhebet apparaît sur la moitié sud de la paroi est, à moins bien sûr de prêter aussi un patronage géographique à Isis, ce dont cependant l'épithète de la déesse ne témoigne pas. Si les épithètes de ces divinités rendent compte d'un couple thématique, celui que forment la terre (pour Nekhebet) et le ciel (pour Isis) serait sans doute plus indiqué. Mais il nous semble plutôt qu'Isis et Nekhebet sont liées aux dieux de la paroi ouest, Amon-Rê et Ptah, à la fois parce qu'Isis est une parèdre d'Amon-Rê, mais aussi parce que Amon-Rê, Ptah et Nekhebet se retrouvent sur les parois est et ouest de la salle N du temple, celle dans le mur ouest de laquelle s'ouvre la salle X (pl. 2). Et nous verrons plus bas que, de façon tout à fait flagrante, c'est également le cas des divinités prenant place sur les parois est et ouest de la salle V, qui ont à la fois à voir les unes avec les autres, mais aussi avec celles des parois nord et sud de la salle N[17]. Entrons dans le détail.

Isis, sur la moitié sud de la paroi est (scène X. 1), fait face à Amon-Rê, qui prend place dans la scène sud de la paroi ouest (scène X. 5). Or, Isis est une des parèdres habituelles d'Amon-Rê, bien que dans cette fonction, elle soit normalement associée à la forme ithyphallique du dieu[18], comme dans la scène V. 3 (pl. 9,A) et non à sa forme d'apparition anthropomorphe, qui est justement celle de la scène sud de la paroi ouest (scène X. 5). Nekhebet, en revanche, n'est pas une parèdre habituelle de Ptah[19]. Mais elle apparaît sur la moitié nord du mur est de la salle N, sous le nom de «Nekhebet, la Blanche de Nekhen, la maîtresse du ciel», à la suite d'«Onouris-Shou, le fils de Rê», de «Rê-messou-mery-Imen

Chapelle de Sésostris Ier, 1956, pp. 143-145, §§406-408 (avec des remarques chronologiques sur la substitution Behedety/Ouadjyt), *Deir el-Bahari* II, p. 9 et P. LACAU et *alii*, *Hatshepsout* I, 1977, p. 395, note 1.

[17] Cf. *infra*, p. 90.

[18] Ainsi, pour les déesses accompagnant Amon-Rê sur les colonnes de la salle hypostyle de Karnak, cf. L.-A. CHRISTOPHE, *Les divinités* (*BdE* 21), 1955, pp. 84-85. Dans toutes les scènes où Amon-Rê est accompagné d'Isis, le dieu est ithyphallique. Voir aussi W. HELCK, «Systematik der Ausschmückung der hypostylen Halle von Karnak», *MDAIK* 32, 1976, pp. 59, 60 (Séthi Ier) et 61-62 (Ramsès II), J. OSING, «Zur Dekoration der Säulen», *MDAIK* 53, 1997, p. 229 et M. MÜNSTER, *Untersuchungen zur Göttin Isis* (*MÄS* 11), 1968, pp. 135-136 et 146.

[19] Nous ne connaissons qu'une seule scène dans laquelle Nekhebet apparaît avec Ptah. Toutefois, la déesse n'y est pas, à proprement parler, la parèdre du dieu, puisqu'elle prend place derrière le roi et tient deux rameaux-*rnp.t*. Une autre déesse, aujourd'hui anonyme, se trouvait d'ailleurs derrière le dieu. La scène date de Ramsès III et se trouve dans son temple de Karnak; cf. H. H. NELSON, *Ramses III's Temple* I (*OIP* 25), 1936, pl. 44,G.

dans le domaine (*pr*) d'Amon» et de «Tefnout»[20]. Or, dans la scène symétrique, se trouvent «Ptah de Rê-messou-mery-Imen dans le domaine (*pr*) d'Amon», suivi de «Ptah-Tatenen, aux hautes plumes, aux cornes acérées», de «Rê-messou-mery-Imen dans le domaine (*pr*) d'Amon» et de «Hathor, la maîtresse du sycomore du sud»[21]. Ptah et Nekhebet prennent donc place dans les deux scènes symétriques de la paroi est de la salle N. Enfin, en ce qui concerne Amon-Rê, il prend place sur la moitié sud du mur ouest de cette salle, sous le nom d'«Amon-Rê, le seigneur des trônes des Deux Terres», en compagnie de «[Rê-messou-mery-Imen dans] le domaine (*pr*) [d'Amon]» et de Mout, dont le nom et les épithètes sont en lacune[22].

L'étude de l'iconographie de la salle N montre que ces trois scènes, à laquelle il convient bien sûr d'ajouter celle de la moitié nord du mur ouest et celles des parois nord et sud, sont en étroite relation[23]. En particulier, les divinités des scènes des parois est et ouest entretiennent des liens théologiques très forts. Dans cette optique, l'association entre Nekhebet, Amon-Rê et Ptah, entre les parois symétriques ouest et est de la salle X (scènes X. 2, X. 5 et X. 9), renvoie aux scènes symétriques de la paroi est de la salle N. Et, si on accepte l'idée qu'Isis, sur la moitié sud de la paroi est (scène X. 1), y apparaît en tant que parèdre d'Amon-Rê (scène X. 5), bien que le dieu ne soit pas ithyphallique, alors la présence d'Isis et de Nekhebet, d'Amon-Rê et de Ptah, peut trouver une explication dans le lien entre Isis et Amon-Rê, mais aussi dans une allusion aux divinités des parois est et ouest de la salle N. La figure suivante (fig. 23) résume les relations entre les divinités des salles N et X.

Il reste toutefois encore à comprendre pourquoi Mout, parèdre habituelle d'Amon-Rê anthropomorphe, n'a pas été choisie pour la scène X. 1, ou pourquoi ce ne fut pas «Iousâas [...]», qui prend place sur la moitié sud de la paroi ouest de la salle N aux côtés de «Rê-Horakhty, le grand dieu, le seigneur du ciel» et de «Rê-messou-mery-Imen dans le domaine (*pr*) d'Amon»[24].

[20] Cf. *Ouadi es-Sebouâ* II, 1912, pl. 56,A; *ibid.* I, pp. 187-188,Registre.
[21] Cf. *ibid.* II, 1912, pl. 54,A; *ibid.* I, pp. 181-182,Registre.
[22] Cf. *ibid.* II, 1912, pl. 55,A; *ibid.* I, pp. 185-186.
[23] Cette étude est en cours de rédaction. On verra aussi B. LURSON, «Des relations spatiales dans la conception du décor des temples», à paraître dans *Proceedings of the 6th Egyptological «Tempeltagung»* (2007).
[24] Cf. *Ouadi es-Sebouâ* II, 1912, pl. 57,A; *ibid.* I, p. 190, Registre.

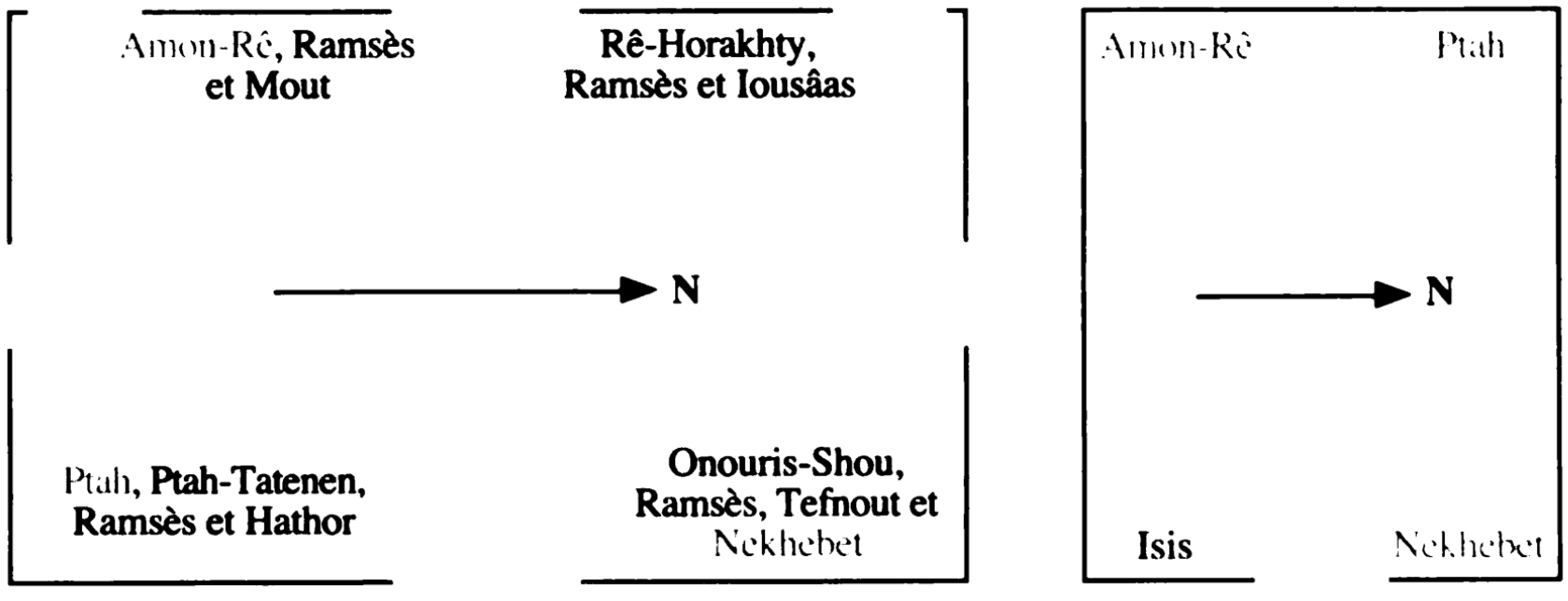


Fig. 23: Correspondances entre les divinités des parois est et ouest des salles N et X (les divinités identiques sont indiquées en gris).

La réponse est peut-être à chercher, si ce n'est à trouver, dans une des fonctions d'Isis, telle qu'elle est décrite par Philippe DERCHAIN: 'En tant qu'agent de transmission de l'héritage d'un père à un fils, et signe par conséquent d'une légitimité définie, elle devait s'identifier aux autres signes de légitimité lorsque son système eut commencé de prévaloir'[25]. Dans le cadre de cette interprétation, sa mise en relation avec Nekhebet évoquerait l'idéologie royale. Cette thématique étant au centre de l'iconographie de la salle N, et les salles V et X pouvant être considérées, en raison des liens étroits entre l'iconographie de ces trois salles, comme des développements de la thématique exposée dans la salle N, cette fonction ferait dans ce contexte tout à fait sens. Elle ferait d'autant plus sens que l'étreinte peut être interprétée comme la marque de l'acceptation du roi par les divinités dans leur univers[26]. Autrement dit, le choix d'Isis, de

[25] P. DERCHAIN, «Maria MÜNSTER, *Untersuchungen zur Göttin Isis vom Alten Reich bis zum Ende des Neuen Reiches*», *BiOr* 27, 1970, p. 22.

[26] Cf. B. LURSON, «De Derr à Héliopolis», *KBN* 1, 2003, pp. 152-153. On verra aussi ces deux scènes d'étreinte du temple de Séthi Ier à Abydos, dans lesquelles l'acte rituel est décrit par le dieu, pour la première, de la façon suivante: *dì.ì* ⸢[...] *ḥpt.ì nfrw.k mì wr ȝḫ.k ḥr.n mȝw.n.k ȝbḏw n ìt.k Wsìr ms(w) Ḥm.k mì Rʿ* (*Abydos* IV, pl. 17) et, pour la seconde, ainsi: *snsn(.ì) tw r ḥtp ìb.k ìnk ìt.k ḳmȝ(w) nfr.k* (*Abydos* IV, pl. 31). Dans la première scène, l'attitude du dieu est presque identique à celle des déesses dans les scènes X. 1 et X. 2, à cette différence que le dieu, tourné vers la droite, pose la main gauche sur l'épaule du roi au lieu de lui soutenir la nuque. Le roi observe la même attitude qu'à Seboua. Dans la seconde scène, en revanche, l'attitude du dieu et du roi sont différentes. Le dieu, tourné

Nekhebet et de l'étreinte pour exprimer la relation entre le roi et ces deux déesses, pourrait signifier que celles-ci lui reconnaissent son statut de roi et, ce faisant, l'admettent sur leur territoire.

Les scènes des parois nord et sud de la salle X constituent, comme celles des parois est et ouest, des paires s'inscrivant strictement dans les limites des murs. Le cas de la scène X. 8 sera traité plus loin. Les couronnes du roi, ses pagnes et les actes rituels sont identiques sur l'une et l'autre paroi. Ainsi le roi ceint-il le henou (posé sur un némès dans la scène X. 3 et sur une perruque ibès dans la scène X. 7) et le kheprech (scènes X. 4 et X. 6). Ces deux couronnes, nous l'avons vu, forment un couple type très prisé par Ramsès II et particulièrement en faveur à Derr[27]. Ses pagnes sont le pagne à tablier (scènes X. 3 et X. 7) et le long pagne (scènes X. 4 et X. 6). Ces deux pagnes peuvent être associés pour constituer un pagne composite, là encore très prisé sous le règne de Ramsès II[28]. Ajoutons que dans la scène X. 6, le roi chausse des sandales, ce qui contribue à mettre la scène en valeur. Enfin, les plantes (scènes X. 3 et X. 7) forment un couple type avec l'encensement et la libation (scènes X. 4 et X. 6). Dans la scène X. 3, les plantes offertes sont des laitues, offrande spécifique du dieu ithyphallique (il s'agit ici d'Amon-Rê-Kamoutef)[29], qui forment avec l'encensement et la libation une occurrence particulière de ce couple type. Il faut cependant remarquer que ce dernier est normalement associé aux barques, aux divinités (ou au roi) en mouvement, en procession[30].

Sur la paroi nord comme sur la paroi sud, on trouve donc la même association d'éléments:

- henou + pagne à tablier + plantes (scènes X. 3 et X. 7);
- Vautour + kheprech + long pagne + encensement et libation (scènes X. 4 et X. 6).

Ces deux groupes d'éléments sont également disposés, au sein de leur encadrement, de la même façon: le premier à gauche et le second à droite, si on se réfère à la figure 22. Cette disposition analogue est l'indice de

vers la gauche, pose la main droite sur l'épaule droite du roi et lui saisit le bras gauche avec la main gauche. Dans la main droite baissée, le roi tient la crosse et le fouet et, dans la main gauche baissée et légèrement avancée, le *mékès*.

[27] Cf. *supra*, p. 17.

[28] Cf., par exemple, W. HELCK, *Umfassungsmauer Ramses' II., Abbildungen* (*ÄA* 18), 1968, *passim*, ou encore J. OSING, *Gurna* I (*AV* 20), 1977, *passim*.

[29] Pour de la bibliographie, cf. B. LURSON, «Un *topos* iconographique de l'époque ramesside», *ZÄS* 132, 2005, pp. 130-131, note 33.

[30] Cf. B. LURSON, «De Ramsès à Horus», *SAK* 33, 2005, pp. 256-259.

l'existence d'un double *parallelismus membrorum*, qui concerne les couronnes du roi et ses pagnes, auquel s'ajoute un chiasme, qui concerne les actes rituels et les offrandes:

Cb — Hn/Ns — Kh — **Cb** // **Cr** — (Kt) — Hn/Pr — Kh — **Cr**
Sh — PT — Lp — PT // **PT** — (Sh) — PT — Lp — PT
Etr — **Laitues** — E/L — **Pb** // **V** — (On) — **Plantes** — E/L — Etr

Les éléments de la scène X. 8 sont indiqués entre parenthèses. En tant qu'anacoluthes, ils sont en effet exclus des liens entre les éléments des autres scènes de la salle. On observera également les substitutions entre certains des éléments des deux membres des *parallelismus membrorum* et du chiasme (indiquées en caractères gras): Couronne blanche et couronne rouge pour les couronnes du roi; shendjit et pagne à tablier pour les pagnes du roi; laitues et plantes, pain blanc et vin pour les offrandes. En dehors de la shendjit et du pagne à tablier, ces éléments forment des couples type ou, en ce qui concerne les laitues, sont adaptées à leur récipiendaire.

Si les offrandes et actes rituels situés aux extrémités des deux séquences permettent de parler de chiasme, la disposition des plantes, des laitues et de l'encensement/libation, identique d'un membre à l'autre, évoque au contraire clairement le *parallelismus membrorum*. Cet effet, masqué en ce qui concerne les couronnes par la substitution de la couronne blanche à la couronne rouge, est dû à l'unité formelle des parois et à la prégnance des liens symétriques entre elles. Cette prégnance explique aussi la substitution de la shendjit au pagne à tablier, celui-ci étant porté par le roi dans les deux scènes du mur ouest. En somme, on retiendra de ces remarques l'imbrication extrême des procédés de disposition, c'est-à-dire la superposition des principes de disposition propres au plan et de ceux propres à l'espace.

Les divinités des parois sud et nord forment, comme les autres éléments, des paires. Au sud, une triade composée d'«Amon-Rê-Kamoutef, qui est sur (*ḥr(y)*) le grand trône», de «la grande (*wr.t*) Mout, la maîtresse du ciel, la souveraine des dieux» et de «Khonsou dans Thèbes, Neferhotep» (scène X. 3), est associée à «Rê-Horakhty, le grand dieu, le seigneur du ciel» (scène X. 4). Au nord, «Atoum, le seigneur des Deux Terres, l'Héliopolitain» (scène X. 6) côtoie «la grande (*ʿ3.t*) Sekhmet, l'aimée de Ptah» (scène X. 7). Lorsque qu'Amon-Rê anthropomorphe est accompagné par une déesse, il s'agit la plupart du temps de Mout. Lorsqu'il est ithyphallique, sa parèdre habituelle est Isis. Mais dans la scène X. 3, sa forme ithyphallique est associée à Mout, auxquels se

joignent Khonsou. Peut-être cette association inhabituelle est-elle un procédé permettant de présenter dans la même scène Amon-Rê sous ses deux aspects, d'en donner en quelque sorte une synthèse: il est ithyphallique par son attitude et ses attributs, mais anthropomorphe par les divinités qui l'accompagnent.

La scène X. 8 est une anacoluthe, aucun de ses éléments n'observant de lien formel avec ceux des autres scènes de la salle. L'accompagnateur est un disque solaire, alors que les autres sont des vautours (scènes X. 4 et X. 6). Le roi porte le khat, couronne spécifique de l'acte rituel représenté: l'onction[31]. Autrement dit, non seulement cette couronne n'est portée par le roi dans aucune autre scène de la salle, mais elle est aussi particulièrement liée à l'acte rituel représenté. À ce double titre, elle accroît donc l'autonomie de la scène, jouant un rôle identique à celui du némès dans les scènes d'apparition en gloire du roi des salles I et K (scènes I. 1, I. 2 et K. 1). Le roi est vêtu de la shendjit qui, à l'inverse du khat, n'est pas spécifique de l'onction, qui lui préfère le long pagne[32]. Enfin, le dieu est «Thot, le seigneur des paroles divines, le scribe véritable de l'Ennéade».

Revenons sur la shendjit. Des attributs du roi, elle est en effet le seul à ne pas être spécifique de l'onction. Elle est également présente dans la scène X. 1 et on pourrait donc postuler que son port par le roi, au détriment du long pagne, vise à établir un lien entre ces deux scènes. Pour un observateur qui sait que le pagne spécifique de l'onction est le long pagne et qui remarque que la scène X. 8 est une anacoluthe, sa présence doit en effet attirer son attention sur l'autre shendjit, celle de la scène X. 1, c'est-à-dire l'amener à rapprocher l'une de l'autre ces deux scènes. Mais son choix pourrait aussi être lié à la profusion de longs pagnes dans la salle X.

Un autre long pagne dans la scène X. 8 aurait en effet pu porter à confusion et indiquer moins clairement que la scène X. 8 est une anacoluthe. Il aurait par exemple pu être considéré comme encadrant, avec le long pagne de la scène X. 6, le pagne à tablier de la scène X. 7. L'anacoluthe que constitue la shendjit aurait donc moins pour objet de renforcer les liens entre les éléments de la scène X. 8, c'est-à-dire de contribuer

[31] Cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, p. 36, avec les notes 80 (règne de Séthi I^{er}) et 81 (règne de Ramsès II). Aux exceptions mentionnées dans cette dernière note, on ajoutera la suivante, qui montre le roi ceignant un pschent posé sur un némès: *PM* II2, p. 127,(463),2.

[32] Cf. *ibid.*, p. 36, avec la note 79. Dans l'exemple supplémentaire cité dans la note précédente, le roi porte le long pagne.

à sa cohérence interne, à son autonomie, que d'en renforcer l'indépendance formelle vis-à-vis des autres scènes de la salle. Il n'en reste pas moins que le choix de la shendjit au lieu, par exemple, du pagne plongeant, a dû être fondé. On peut avancer naturellement qu'il tient à la symbolique de ce pagne, de sorte qu'un rapprochement avec la scène X. 1 n'est pas à exclure définitivement.

Les groupes de scènes des parois de la salle X s'inscrivent strictement dans les limites des parois. Une telle disposition est l'indice de l'existence de relations symétriques, ce que les liens étroits entre les parois est et ouest de la salle démontrent. Notons néanmoins que ces relations symétriques sont construites de part et d'autre d'un axe sud-nord, qui divise la salle en une moitié est et une moitié ouest. En ce qui concerne les scènes des parois nord et sud, si relations symétriques il y a, c'est de part et d'autre d'un axe est-ouest qu'elles se développent. Cela implique donc l'existence de deux axes de symétrie, qui se croisent à angle droit au centre de la salle. Cela, cependant, n'est pas inhabituel. Ainsi, dans la salle S du Grand Temple d'Abou Simbel, par exemple, rencontre-t-on également ces deux axes de symétrie[33].

Si les relations spatiales entre les parois est et ouest de la salle X relèvent des symétries axiale (pour les couronnes) et fonctionnelle (pour les divinités), les scènes des parois nord et sud se correspondent en diagonale. Et à la différence des premières, seules les divinités ne se répondent pas à l'identique d'une scène à l'autre. Le schéma suivant offre une synthèse des relations spatiales entre les scènes de la salle X (fig. 24).

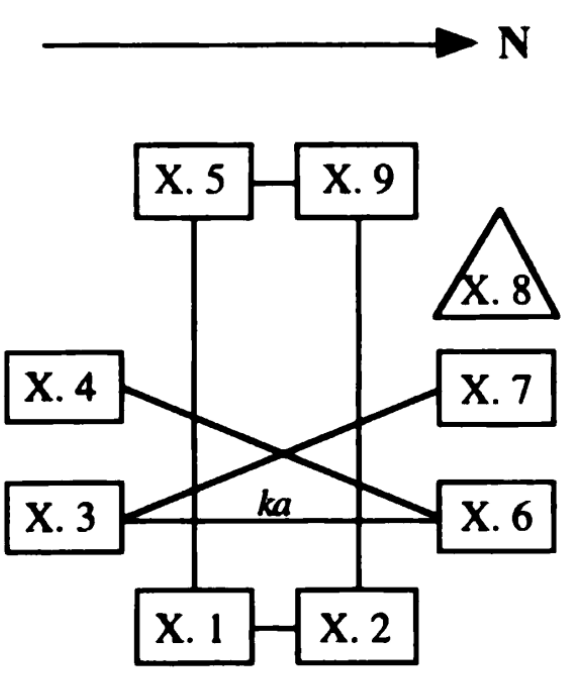


Fig. 24: Les relations spatiales entre les scènes de la salle X.

[33] Cf. *ibid.*, p. 65 (avec la note 161 pour de la bibliographie).

Une remarque s'impose d'emblée, qui prend une dimension toute particulière dans la perspective d'une comparaison avec la salle K de Derr. Dans celle-ci comme dans la salle X, le nombre de scènes diffère en effet sur les parois nord et sud. Mais si, dans la salle K, cette configuration a interdit la mise en œuvre de relations spatiales, ce ne fut pas le cas dans la salle X. La raison en est cependant simple: elle tient au traitement de la scène X. 8 en anacoluthe. Les éléments de cette scène étant ainsi exclus de tout réseau de relation entre éléments de même catégorie, cette scène est, dans le strict cadre de ces relations formelles, insignifiante, ce qui permet la mise en place de relations spatiales entre les autres scènes des parois nord et sud. Par ailleurs, en raison de la présence de la scène X. 8, les scènes X. 3, X. 4, X. 6 et X. 7, qui se correspondent en diagonale, ne sont pas disposées les unes en face des autres. Cette configuration est exceptionnelle lorsque des relations spatiales sont mises en place, mais elle conforte l'idée qu'une scène traitée en anacoluthe est bien exclue de toute relation formelle[34].

Seules leurs divinités distinguent les scènes se correspondant en diagonale. Les laitues (scène X. 3) et les plantes (papyrus et lotus; scène X. 7) ne peuvent en effet être considérées comme des offrandes différentes, dans la mesure où elles appartiennent à la même espèce, celle des offrandes végétales et dans la mesure où les laitues doivent leur présence à la divinité auxquelles elles sont offertes: Amon-Rê ithyphallique. Il n'en reste pas moins que ces divinités sont aussi, par le biais des autres éléments des scènes, mises en relation. On relèvera donc les associations suivantes: Amon-Rê-Kamoutef, Mout et Khonsou (scène X. 3) et Sekhmet (scène X. 7); Rê-Horakhty (scène X. 4) et Atoum (scène X. 6).

Enfin, pour en terminer avec le commentaire du schéma précédent, il convient encore de dire quelques mots de la relation symétrique que nous avons indiquée entre les scènes X. 3 et X. 6, relation fondée sur la présence du ka royal. Car à vrai dire, le ka royal n'apparaît que dans la scène X. 3. Il y est anthropomorphe et porte sur la tête le nom d'Horus et le nom de couronnement du souverain[35]. Toutefois, ce texte est identique, si ce n'est par sa taille, à celui de la colonne de texte de la scène symétrique X. 6[36]. Or, substituer un texte à une représentation est une pratique bien

[34] Cela s'entend dans le strict cadre des relations formelles entre éléments iconographiques.

[35] Cf. *supra*, note 11 p. 76.

[36] Mais aussi aux colonnes de texte, également symétriques, des scènes V. 3 et V. 6; cf. *supra*, note 3 p. 72. Pour le texte de la scène X. 6, cf. *supra*, note 6 p. 72.

connue, en particulier pour le roi[37]. Et à Louxor, sous Amenhotep III, deux scènes semblent montrer qu'une telle substitution a également pu concerner le ka royal.

Le contenu du texte est toutefois différent de celui de la scène X. 6. Dans ces deux scènes, se trouve derrière le roi une colonne de texte déclarant que celui-ci est «avec son ka, comme Rê, éternellement (*ḏt*)»[38]. Certes, ces inscriptions sont conventionnelles et ne se substituent donc pas de façon nécessaire à la représentation du ka royal. Mais dans une troisième scène de ce temple, le ka royal et cette colonne de texte apparaissent ensemble, comme si ce texte avait pour fonction d'expliciter la représentation[39]. Lorsque la représentation fait défaut mais que ce texte est là, il se substitue ainsi à celle-là ou, pour être plus exact, il en pallie l'absence. Le texte de la scène X. 6 est certes différent de celui de Louxor, mais ces exemples avaient pour but de montrer qu'il est possible pour un texte d'évoquer par sa seule présence le ka royal, de pallier l'absence de sa représentation, voire même de s'y substituer.

On pourrait donc admettre, puisqu'elle a pour corollaire symétrique le ka royal de la scène X. 3 qui porte sur la tête un texte identique, que la colonne de texte de la scène X. 6 se substitue à la représentation du ka[40]. Ce ne serait également pas là configuration extraordinaire, puisque le même cas de figure se présente à Abou Simbel, dans l'une des scènes de la salle R[41]. On notera alors les leçons complémentaires du nom d'Horus du roi: «aimé de Maât» dans la scène X. 3 et «aimé de Rê» dans la scène X. 6. Cette substitution montre aussi que ces deux textes sont en relation, dans la mesure où elle est attestée dans des inscriptions

[37] Cf. M.-A. BONHÊME, «Nom royal, effigie et corps du roi mort», *RAMAGE* 3, 1984/85, notamment pp. 118-119 et p. 123, où l'auteur conclut que 'le nom est un élément de la personnalité royale, qui ne se confond pas avec elle'. On verra aussi C. SPIESER, *Les noms du Pharaon* (*OBO* 174), 2000.

[38] Cf. H. BRUNNER, *Luxor* (*AV* 18), 1977, pl. 123, Szene XIX/107 ([...]*.f ḥn' k3.f mỉ R' ḏt*) et 153, Szene XVIII/154 ([...] *ḥ[n]' k3.f mỉ R' ḏt*).

[39] Cf. *ibid.*, pl. 54, Szene XVII/22 ([...] *3w.t-lb.f ḥn'* [...] *k3.f mỉ R' ḏt*). Ce type de texte explicitant le sens d'une représentation (parfois aussi d'un geste) est exceptionnel, mais toutefois attesté. On verra ainsi, par exemple, *Abydos* II, pl. 12 (scène située en haut à droite, texte sous le faucon). Une recherche portant sur ce type de texte serait, nous semble-t-il, très fructueuse et permettrait sans doute de cerner le sens de certains éléments iconographiques (en particulier des accompagnateurs), ainsi que les raisons ayant pu motiver leur présence dans les scènes.

[40] Ne serait-ce que par son contenu, le nom d'Horus du roi, la colonne de texte X. 3 évoque de toute façon le ka royal; cf. J. BAINES, «King, temple, and cosmos», in: *Aspekte Spätägyptischer Kultur* (*AegTrev* 7), 1994, p. 29.

[41] Scène R. 15; cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, pp. 132-133.

symétriques toujours liées l'une à l'autre[42]. Pourquoi cependant une telle substitution? Peut-être pour des problèmes de place. Sur la paroi sud ne se trouvent en effet que deux scènes et, la place y étant par conséquent abondante, au regard de la paroi nord, le ka et une colonne de texte ont pu prendre place derrière le roi dans la scène X. 3. Mais trois scènes ornent la paroi nord. La place aurait donc manqué pour faire figurer, derrière le roi, son ka et une colonne de texte. La solution de l'imagier aurait donc consisté à condenser dans la colonne de texte de la scène X. 6 le diviseur formel qu'elle constitue et le ka royal. Cette solution ne fut cependant possible qu'en vertu de la capacité pour un texte de se substituer à une représentation.

Dans la salle V (pl. 5), la mise en pages des éléments iconographiques diffère sensiblement de ce qu'elle est dans la salle X (fig. 21). Certes, comme dans celle-ci, les scènes des parois est (scènes V. 1 et V. 2) et ouest (scènes V. 5 et V. 9) forment des groupes autonomes, mais les couronnes et les actes rituels de celles de la paroi ouest participent également de deux encadrements, qui englobent les scènes des parois sud (scènes V. 3 et V. 4) et nord (scènes V. 6 à V. 8). En dehors de la paroi est et des divinités de la paroi ouest, les groupes de scènes ne s'inscrivent donc pas dans les limites des murs. En outre et de façon corollaire, si des relations symétriques sont décelables entre les parois est et ouest, elles ne concernent que les divinités. En revanche, au titre des points communs entre les deux salles, figure l'anacoluthe, qui touche les scènes V. 3 (pl. 9,A) et V. 8. Entrons dans le détail, en commençant par les scènes des parois ouest et est.

La plupart des éléments iconographiques des scènes de la paroi ouest (scènes V. 5 et V. 9) sont identiques à ceux des scènes de la paroi ouest de la X (scènes X. 5 et X. 9). Dans les deux scènes, le roi est accompagné par un disque solaire et porte le pagne à tablier. Dans la scène sud,

[42] Comme dans la salle N du temple, dans le bandeau de texte situé sous les scènes symétriques de la paroi est de la salle N (cf. *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 54,A et 56,A), dans les colonnes de texte bordant au sud et au nord la porte de la paroi est (d'après le dépouillement des photographies conservées au *CEDAE*), mais aussi sur le plafond (cf. *ibid.* I, p. 192). Une lacune dans le bandeau de texte de la moitié nord de la paroi ouest ne permet plus de savoir si une telle substitution y était également observée (cf. *ibid.* II, pl. 55,1 pour la moitié sud de la paroi ouest et 57,A pour la moitié nord). On la trouve aussi dans le sanctuaire du temple, dans le bandeau de texte situé sous les images symétriques du roi du mur ouest (cf. G. MASPERO, *Rapports* II, 1911, pl. 129,B). À Gerf Hussein, on la relève dans diverses inscriptions de la cour C (cf. *Gerf Hussein* II, pp. 29 *passim*). L'inscription du socle d'un sphinx de Tell el-Maskhouta en fait également état; cf. H. SOUROUZIAN, «Le roi, le sphinx et le lion», in: *Stationen*, 1998, pp. 411-412.

il porte la couronne blanche et encense «Horus, le seigneur de Bouhen» (scène V. 5), tandis que dans la scène nord, il ceint la couronne rouge et offre un pain blanc à «Khnoum, le seigneur de la Cataracte» (scène V. 9). On retrouve ici le couple type que forment les couronnes blanche et rouge qui, comme sur la paroi ouest de la salle X, sont réparties en fonction de la géographie du lieu, ainsi que celui constitué par le pain blanc et l'encens, que nous avons déjà évoqué[43]. À l'instar de Nekhebet et Ouadjyt, Khnoum et Horus sont associés en raison du patronage qu'ils exercent sur la Nubie, de la Première Cataracte pour Khnoum (comme cela est indiqué par l'épithète du dieu) à la Deuxième Cataracte pour Horus de Bouhen. Khnoum apparaît justement dans la scène nord de la paroi ouest et Horus de Bouhen dans la scène sud[44]. On ne saurait toutefois dissocier ces dieux de ceux qui prennent place sur la paroi est de la salle, ces quatre divinités étant étroitement liées.

Sur cette paroi, le roi reçoit quelque chose du dieu auquel il fait face. Sur la moitié sud, ceignant le khat et portant la shendjit, il reçoit la crosse et le fouet des mains d'«Horus, le seigneur de Miâm» (scène V. 1), tandis que sur la moitié nord, portant perruque lisse et pagne plongeant, il reçoit un signe *ḥb-sd* qu'«Horus, le seigneur de Baky», lui remet (scène V. 2). Comme dans la salle X, les pagnes que le roi porte dans la salle V ne forment pas, à notre connaissance en tout cas, de couple type. On notera seulement que la shendjit apparaît sur la moitié sud de ces deux parois (scènes V. 1 et X. 1), mais qu'elle est dans la salle V associée au pagne plongeant[45] (scène V. 2) et dans la salle X au pagne à tablier (scène X. 2). À la différence de la salle X, les couronnes du roi ne semblent pas non plus constituer, toujours à notre connaissance, de couple type. Il s'agit du khat (scène V. 1) et de la perruque lisse (scène V. 2). Les actes rituels et les divinités sont, en revanche, étroitement liés les uns aux autres.

De nombreuses scènes montrent le souverain recevant un signe *ḥb-sd* tout en tenant la crosse et/ou le fouet, ou recevant la crosse et/ou le fouet conjointement à un signe *ḥb-sd*, mais ce type de scène revêt en général un caractère si synthétique, que l'association entre ces deux contre-dons ne peut être qualifiée d'exclusive[46]. Pour autant, il est clair qu'ils illustrent

[43] Cf. *supra*, p. 36.

[44] Pour le couple formé par Khnoum et Horus de Miâm sur les piliers de la salle E du temple de Derr, cf. B. LURSON, «De Derr à Héliopolis», *KBN* 1, 2003, pp. 156-157.

[45] Ce pagne semble toutefois être lié de façon particulière à la remise des *regalia* ou des fêtes sed, sans toutefois que cette association soit systématique; cf. B. LURSON, «De Ramsès à Horus», p. 269, note 120.

[46] On verra ainsi H. H. NELSON, *Great Hypostyle Hall* I/1 (*OIP* 106), 1981, pl. 7, *Abydos* IV, pl. 19, *MH* V, pl. 295, *MH* VII, pl. 498 et *Khonsu* 2, pl. 177,B.

de façon complémentaire l'investiture du roi. Cette investiture est placée sous les auspices de deux Horus de Nubie: Horus de Miâm (scène V. 1) et Horus de Baky (scène V. 2). À l'image de ce qu'ils donnent au roi, leur relation relève de la symétrie fonctionnelle. Mais elle en participe doublement, ces divinités étant aussi à mettre en relation avec celles de la paroi symétrique ouest, Khnoum et Horus de Bouhen.

Cette double relation symétrique témoigne, comme dans la salle X, de l'existence de deux axes de part et d'autre desquels se développent les relations spatiales, l'un est-ouest et l'autre sud-nord. Réunies, ces quatre divinités couvrent la Nubie, de la Première à la Deuxième Cataracte (un «résumé», associant la Première et la Deuxième Cataracte, en étant présenté sur la paroi du fond, la paroi ouest) soit, du nord au sud: Khnoum, Horus de Baky, Horus de Miâm et Horus de Bouhen. La localisation de ces divinités dans la salle V s'accorde d'ailleurs avec cette progression géographique, comme le montre la figure suivante (fig. 25).

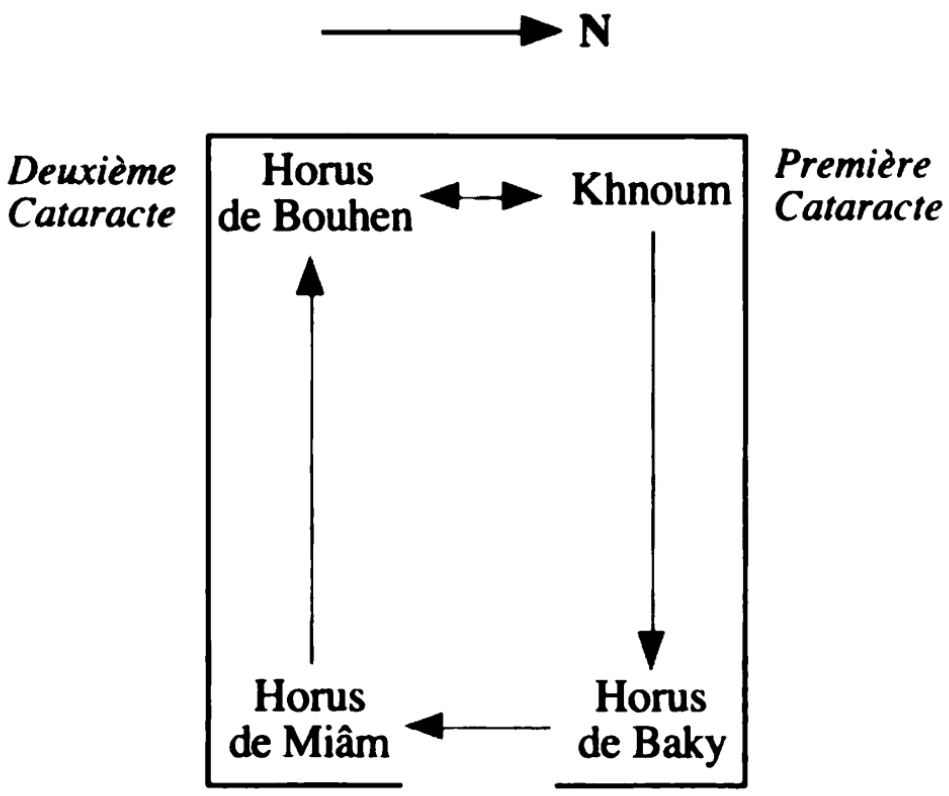


Fig. 25: La répartition de Khnoum et des trois Horus de Nubie dans la salle V.

Certes, il pourrait paraître quelque peu arbitraire, puisqu'elles ne se succèdent pas, mais se répartissent entre les quatre parois d'une salle, de proposer pour ces divinités un sens de lecture qui se fonde sur la géographie de la Nubie. Une telle disposition géographique pour les Horus de Nubie est toutefois attestée[47].

[47] À ce sujet, cf. M. DEWACHTER, «Nubie», *BIFAO* 70, 1971, pp. 88-89 (avec la note 7), ainsi que L.-A. CHRISTOPHE, *Abou-Simbel*, 1965, pp. 195-196. Dans la salle Q du Grand

Le choix et la disposition des divinités sur les parois est et ouest de la salle V se doivent d'être rapportés à ceux des dieux dans la salle N, dans le mur ouest de laquelle (moitié sud) s'ouvre la salle V. Nous avons vu plus haut que les divinités des murs est et ouest de la salle N se retrouvent quasiment à l'identique sur les parois est et ouest de la salle X (fig. 23). Mais sur les murs est et ouest de la salle V, ce sont cette fois les dieux des parois nord et sud de la salle N qui prennent place (fig. 26). De plus, ces dieux sont exactement les mêmes dans les deux salles (ce qui n'est pas le cas dans la salle X) et ils s'y répartissent de la même façon[48].

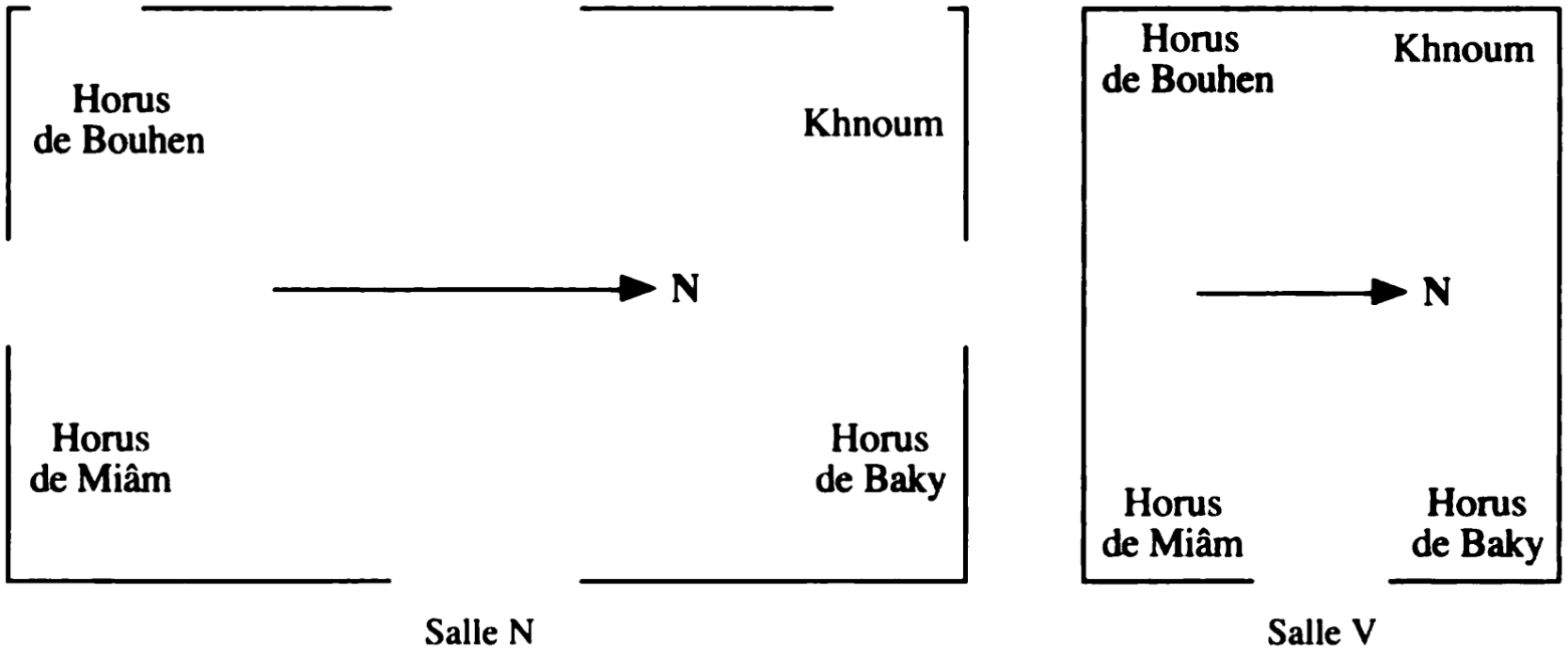


Fig. 26: Correspondances entre les divinités des parois nord et sud de la salle N et celles des parois est et ouest de la salle V.

Temple d'Abou Simbel, ces Horus de Nubie se suivent dans l'ordre suivant: Horus de Bouhen — Horus de Miâm — Horus de Baky. Toutefois, dans la salle R du même temple, on observe une interversion entre Miâm et Baky (soit: Horus de Bouhen — Horus de Baky — Horus de Miâm); cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, pp. 110, 124-125, pl. 13 (salle Q) et pl. 14 (salle R). Dans la frise située dans la partie supérieure du mur sud de la Chapelle Méridionale du Grand Temple d'Abou Simbel, les six premières divinités (des divinités alternent tout au long du mur avec le nom du roi), sont aussi ordonnées ainsi: [Khnoum], Satis, Anoukis, Horus, le seigneur de Baky, Horus, le seigneur de Miâm et Horus, le seigneur de Bouhen; cf. C. DESROCHES NOBLECOURT et *alii*, *Chapelle méridionale. Textes hiéroglyphiques* (*CEDAE, CS* n° 38), 1956, p. 6, Y. 5. Voir aussi *infra*, pp. 131-132, à propos de la salle R du temple de Seboua.

[48] Dans les quatre scènes des parois nord et sud de la salle N, le roi reçoit un signe *ʿnḫ*. Sur la paroi nord, il fait face à «Khnoum» (moitié ouest; cf. *Ouadi es-Seboua* II, pl. 56,B; *ibid.* I, p. 189, Partie de gauche) et à «Horus, le seigneur de Baky» (moitié est; cf. *ibid.* II, pl. 56,B; *ibid.* I, pp. 188-189, Partie de droite), tandis que sur la paroi sud, il fait face à «Horus, le seigneur de Miâm» (moitié est; cf. *ibid.* II, pl. 54,B; *ibid.* I, p. 183, Partie de gauche) et à «Horus, le seigneur de Bouhen» (moitié ouest; cf. *ibid.* II, pl. 54,B; *ibid.* I, p. 184, Partie de droite).

Tout en formant un groupe autonome de deux scènes, les éléments iconographiques des scènes de la paroi ouest (scènes V. 5 et V. 9) participent également à trois encadrements et à un chiasme. Celui-ci régit la disposition des pagnes, tandis que les encadrements concernent les couronnes du roi, les divinités et les actes rituels. Nous commencerons avec les pagnes.

Dans la plupart des scènes, le roi porte le pagne à tablier. En revanche, dans les scènes V. 1 et V. 2, il porte, respectivement, la shendjit et le pagne plongeant, tandis que dans la scène V. 3, il porte le long pagne. Abstraction faite de ce dernier, puisqu'il s'agit d'une anacoluthe, il est possible de reconnaître pour les pagnes un chiasme, de structure 1 + 3 / 3 + 1:

Sh — (Lp) — PT — PT — PT // PT — PT — PT — **Pp**

Puisqu'il s'agit d'une anacoluthe, le long pagne de la scène V. 3 figure entre parenthèses. On notera la substitution, d'une moitié à l'autre du chiasme, de la shendjit au pagne plongeant. Mais le plus intéressant est l'emplacement du cœur de ce chiasme qui, en raison d'un nombre impair de scènes, ne se situe pas au centre du mur ouest, mais est décalé vers le nord, pour prendre place entre les scènes V. 8 et V. 9, c'est-à-dire à l'angle nord-ouest de la salle. C'est là une configuration tout à fait exceptionnelle[49].

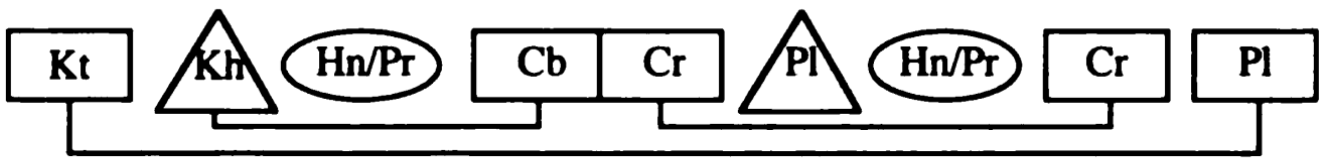
Et si on considère qu'un tel décalage est un résultat que les imagiers égyptiens auraient plutôt cherché à éviter, en raison de leur goût prononcé pour l'équilibre et la symétrie[50], alors on en déduira que l'irruption de l'anacoluthe que constitue le long pagne de la scène V. 3 ne saurait être motivée par un souci de l'esthétique. Car dans une telle perspective, il aurait été plus aisé pour l'imagier de traiter l'un des pagnes de la paroi nord en anacoluthe, de manière à l'exclure du chiasme, ce qui n'en aurait pas décalé le centre vers le nord. Il faut alors chercher la raison d'être d'une anacoluthe dans sa dimension signifiante. Et comme la scène V. 3 présente deux autres anacoluthes, le faucon et le kheprech, et qu'il n'y a que dans cette scène que le roi chausse des sandales, c'est selon toute probabilité vers l'acte rituel et/ou les divinités qu'il faudra tourner notre

[49] Pour un autre type de configuration inhabituelle, liée à la présence de niches, on verra aussi la salle O du Grand Temple d'Abou Simbel; cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, pp. 33-39.

[50] On verra ainsi les solutions mises en place dans la salle K pour rééquilibrer l'ensemble iconographique, ou le traitement de la scène X. 8 en anacoluthe, ce qui eut le même résultat.

regard pour tenter de cerner ce qui, dans cette scène, a pu entraîner une telle concentration d'éléments singuliers.

Deux encadrements régissent la disposition des couronnes du roi, l'un dans la moitié nord et l'autre dans la moitié sud de la salle, auxquels les couronnes des scènes de la paroi est (scènes V. 1 et V. 2) ne participent pas. Elles sont en effet en rapport exclusif l'une avec l'autre. En revanche, celles des scènes de la paroi ouest (scènes V. 5 et V. 9), bien qu'elles forment un couple type et contribuent à l'autonomie des scènes de cette paroi, y prennent part. Ces deux encadrements ne s'inscrivent donc pas dans les limites des parois de la salle, puisqu'ils associent les couronnes des parois sud, ouest et nord. Le schéma suivant en présente la structure (fig. 27).



Cb = Couronne blanche. Hn = Henou. Kt = Khat.
Cr = Couronne rouge. Kh = Kheprech. Pl = Perruque lisse. Pr = Perruque ibès.

Fig. 27: La disposition des couronnes du roi dans la salle V.

Dans sa forme de base, l'encadrement consiste en deux éléments identiques ou formant un couple type, entre lesquels prend place un élément différent. C'est pour cette forme de base que l'imagier a opté. Il l'a cependant quelque peu modifiée, en y introduisant deux anacoluthes, la première au sud en lieu et place de la couronne d'encadrement attendue, la seconde au nord, où elle côtoie la couronne encadrée.

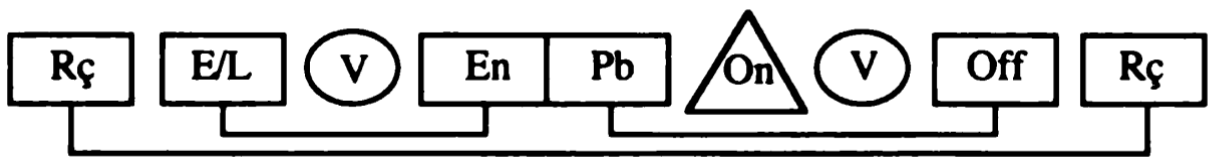
Au nord, c'est la couronne rouge qui fait office de couronne d'encadrement. Elle prend place dans la scène nord du mur ouest (scène V. 9) et dans la scène est de la paroi nord (scène V. 6). Dans la mesure où la scène sud du mur ouest montre une couronne blanche (scène V. 5), on se serait volontiers attendu à ce qu'une autre couronne blanche figurât aussi dans la scène est de la paroi sud (scène V. 3). Or, dans cette dernière prend place le kheprech, qui est donc une anacoluthe. Nous avons par ailleurs déjà vu que le faucon, le long pagne et les sandales du roi sont aussi, dans cette même scène, des anacoluthes.

La couronne encadrée par les couronnes blanche, rouge et le kheprech est, au nord comme au sud, la même: le henou posé sur une perruque ronde (scènes V. 4 et V. 7). Les couronnes blanche, rouge et le henou

illustrent ainsi vraisemblablement ce couple type particulièrement utilisé dans le Petit Temple d'Abou Simbel, composé du pschent et du henou[51]. Ce couple type serait ainsi dédoublé et présenté sous deux aspects complémentaires, l'un associant couronne blanche et henou, l'autre couronne rouge et henou.

Dans l'encadrement nord, le henou jouxte une autre couronne, la perruque lisse (scène V. 8), qui ne s'intègre pas à l'encadrement et qui, pour cette raison, peut être qualifiée d'anacoluthe. Deux anacoluthes émaillent donc les encadrements, qu'il convient cependant de distinguer. Si le kheprech se substitue en effet à une couronne blanche, il s'intègre néanmoins à la disposition en tant que couronne d'encadrement, alors que la perruque lisse est un intrus au sein de l'encadrement nord, puisqu'elle n'y prend pas part. Elle est de même nature que la scène X. 8.

Les actes rituels et offrandes sont, comme les couronnes, régis par deux encadrements. La disposition de ces deux éléments iconographiques est du reste très proche. Ils ne se distinguent que sur un point, comme le montre le schéma suivant (fig. 28).



En = Encensement. Off = Offrande-*ḥnk.t*. Pb = Pain blanc.
E/L = Encensement et libation. On = Onguent. Rç = Le roi reçoit. V = Vin.

Fig. 28: La disposition des actes rituels dans la salle V.

Cette différence réside, on l'aura compris, dans l'acte rituel d'encadrement de la séquence sud, qui ne consiste pas, au contraire du kheprech, en une anacoluthe. Dans l'encadrement sud, les actes rituels d'encadrement sont l'encensement, dans la scène sud de la paroi ouest (scène V. 5), ainsi que l'encensement et la libation, qui prend place dans la scène est de la paroi sud (scène V. 3). Dans l'encadrement nord, il s'agit du pain blanc, qui se trouve dans la scène nord du mur ouest (scène V. 9) et de l'offrande-*ḥnk.t*[52], apparaissant dans la scène est du mur nord (scène V. 6). Il est intéressant de remarquer que cette dernière

[51] Cf. *supra*, p. 16.

[52] Aucune légende ne prend place dans la scène. Pour l'identification de l'offrande, cf. *supra*, p. 36, avec la note 42.

est en relation avec le pain blanc. Cette correspondance revêt en effet une importance particulière si on se réfère à ce que nous avons vu des offrandes dans la salle I de Derr, où l'offrande-*ḥnk.t* est liée à l'encensement, avec lequel elle semble présenter une variante du couple type que celui-ci forme avec le pain blanc[53]. L'exemple de la salle V conforte cette interprétation.

Dans la salle V, l'offrande-*ḥnk.t*, mais aussi l'encensement et la libation, sont sans doute des substituts du pain blanc et de l'encensement (par synecdoque) et, grâce à cela, l'imagier put les utiliser pour créer les encadrements. L'encensement et la libation correspondent à l'encensement par synecdoque, tandis que l'offrande-*ḥnk.t* est liée au pain blanc, sans doute en raison de leur commune nature alimentaire. Mais à bien y regarder, on s'aperçoit vite que les actes rituels ne sont pas les seuls éléments des scènes est des murs sud et nord à entretenir de tels rapports étroits avec les scènes de la paroi ouest (scènes V. 5 et V. 9). Il y a aussi les couronnes du souverain (fig. 27).

Car si les scènes de la paroi ouest forment un ensemble autonome, elles jouent aussi un rôle dans les deux encadrements. Le lien que ces deux encadrements tissent ainsi entre elles et les scènes est des parois sud et nord (scènes V. 3 et V. 6) fait apparaître ces dernières comme les outils d'un développement de la thématique des scènes centrales. Son cœur sur la paroi ouest, cette thématique est en quelque sorte projetée vers l'est par le biais de la participation des couronnes et des actes rituels de la paroi du fond aux encadrements. Les scènes V. 3 et V. 6 peuvent alors être vues comme des émanations formelles et thématiques des scènes de la paroi ouest, ou des scènes introductives à la thématique qui y est présentée[54].

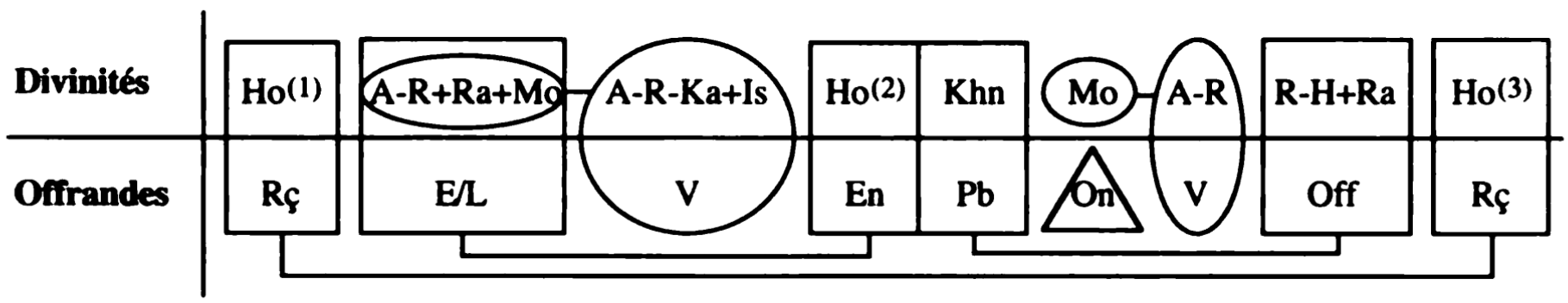
Dans les encadrements sud et nord, la même offrande est encadrée. Il s'agit du vin (scènes V. 4 et V. 7). La situation est donc identique à celle qui caractérise les couronnes. Et comme pour celles-ci, une anacoluthe vient s'insinuer dans l'encadrement nord: l'onguent (scène V. 8). Il s'agit de la deuxième anacoluthe qui concerne la scène V. 8, la première étant la couronne. Ainsi, dans la salle V comme dans la salle X, la scène située à l'ouest de la paroi nord (scènes V. 8 et X. 8) est-elle en partie ou entièrement traitée en anacoluthe, et l'offrande est-elle dans les deux cas l'onguent (sous la forme d'une onction dans la scène X. 8)[55].

[53] Cf. *supra*, p. 36.

[54] Voir aussi *supra*, pp. 40-41, à propos de la salle K.

[55] Rappelons que dans la salle V, le centre du chiasme régissant la disposition des pagnes est décalé vers l'est, pour se situer entre les scènes V. 8 et V. 9, c'est-à-dire à gauche de la scène V. 8, une scène déjà mise en valeur par deux anacoluthes.

La disposition des divinités diffère de celle des couronnes et des actes rituels. Elle est présentée dans le schéma suivant (fig. 29). Nous y avons joint celle des actes rituels, le lien entre les divinités et les offrandes qui leur sont adressées étant toujours particulier.



Divinités:
A-R = Amon-Rê.
Ho = Horus.
Is = Isis.
Ka = Kamoutef.
Khn = Khnoum.
Mo = Mout.
Ra = Ramsès.
R-H = Rê-Horakhty.

Actes rituels et offrandes:
En = Encensement.
E/L = Encensement et libation.
Off = Offrande-*ḥnk.t*.
On = Onguent.
Pb = Pain blanc.
Rç = Le roi reçoit.
V = Vin.

(1) Il s'agit d'Horus de Miâm. (2) Il s'agit d'Horus de Bouhen. (3) Il s'agit d'Horus de Baky.

Fig. 29: La disposition des divinités et des actes rituels dans la salle V.

Ce schéma étant d'aspect complexe, il convient de le décomposer. La partie qui concerne les actes rituels a déjà été commentée. Rappelons simplement qu'ils sont régis par deux encadrements, celui situé au nord accueillant en son sein une anacoluthe. Si ce double encadrement concerne également les divinités, c'est bien plus parce que les actes rituels les entraînent dans ce réseau de relations qu'en raison de couples type qu'elles formeraient. C'est pourquoi, dans le schéma précédent, les rectangles symbolisant les éléments d'encadrement englobent actes rituels et divinités. Au nord, le pain blanc et l'offrande-*ḥnk.t* réunissent «Khnoum, le seigneur de la Cataracte» (scène V. 9) et une dyade composée de «Rê-Horakhty, le seigneur du ciel» et de «Rê-messou-mery-Imen dans le domaine (*pr*) d'Amon» (scène V. 6). Au sud, l'encensement et l'encensement/libation associent «Horus, le seigneur de Bouhen» (scène V. 5) et une triade composée d'«Amon-Rê, le seigneur des trônes des Deux Terres, qui est à la tête (*ḥnty*) d'Ipet-Sout», de «Rê-messou-mery-Imen dans le domaine (*pr*) d'Amon» et de «la grande (*wr.t*) Mout, la maîtresse d'Isherou» (scène V. 3; pl. 9,A). Dans la scène V. 3, Ramsès le dieu ceint un némès sur lequel est posé un mortier surmonté des disque et croissant lunaires, porte un pagne tablier et un pagne plongeant, tient dans

une main repliée contre la poitrine la crosse et le fouet et dans l'autre main baissée un signe *ʿnḫ*. Dans la scène V. 6, ses attributs sont presque identiques, seul le mortier faisant défaut. Dans les scènes symétriques V. 3 et V. 6, Ramsès porte donc le même nom et présente la même iconographie.

Au sud, les divinités encadrées sont au nombre de deux. Il s'agit d'une dyade qui regroupe «Amon-Rê-Kamoutef» et «la grande (*wr.t*) Isis, la mère du dieu» (scène V. 4). Si ces divinités sont encadrées par celles des scènes V. 5 et V. 3, elles n'en sont pas moins très liées à celles de cette dernière. Le dieu y est en effet Amon-Rê anthropomorphe (scène V. 3; pl. 9,A), alors que le dieu est ithyphallique dans la scène V. 4. Il est dans le premier cas accompagné par Mout et dans le second par Isis, parèdres habituelles du dieu en ses aspects anthropomorphe et ithyphallique[56]. Le voisinage de deux scènes présentant les deux formes d'apparition d'Amon-Rê incite naturellement à les associer, ce que nous avons indiqué dans le schéma par un trait horizontal reliant l'ovale de la scène d'encadrement à celui de la scène encadrée.

Au nord, les divinités encadrées sont aussi au nombre de deux, mais chacune occupe une scène. En ce point diffère la disposition des divinités de celle des actes rituels. Là où celle des seconds révèle une anacoluthe (onguent, sans oublier la perruque lisse; scène V. 8), celle des premières montre une juxtaposition, de sorte que ce sont deux divinités qui sont encadrées. Dans le schéma précédent, cette juxtaposition a été indiquée par un ovale, relié par un trait à celui englobant acte rituel et divinité (scène V. 7). Les dieux encadrés sont: «Amon-Rê, le seigneur du ciel, le grand dieu» (scène V. 7) et «la grande (*wr.t*) Mout, la maîtresse d'Isherou» (scène V. 8). Comme au sud, les divinités encadrées associent Amon-Rê et une de ses parèdres. Mais si, au sud, il est ithyphallique, il est anthropomorphe au nord. Or, non seulement les divinités encadrées sont identiques au nord et au sud, mais les éléments des scènes V. 4 et V. 7 (à laquelle on ajoutera la déesse de la scène V. 8) sont identiques:

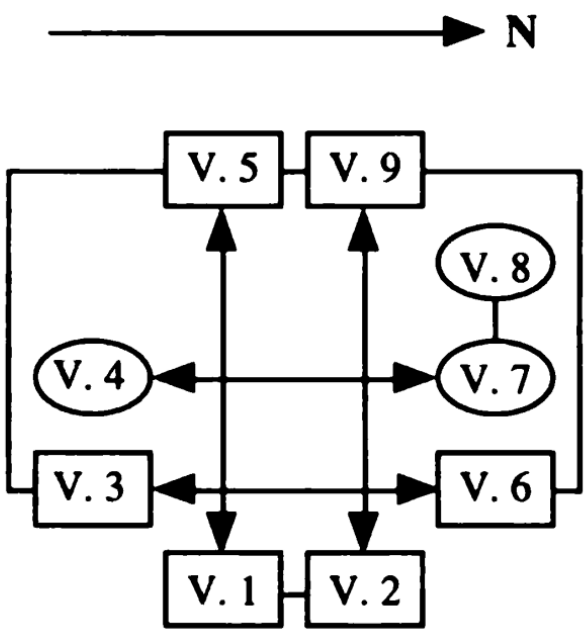
- Scène V. 4: Henou + Pagne à tablier + Amon-Rê-Kamoutef et Isis + Vin,
- Scène V. 7: Henou + Pagne à tablier + Amon-Rê + Vin
- Scène V. 8: et Mout

Quant aux éléments iconographiques de la scène V. 8, dont la déesse forme une paire avec l'Amon-Rê de la scène V. 7, rétablissant ainsi l'équilibre avec la dyade encadrée de la scène V. 4, ils appartienent à

[56] Cf. *supra*, p. 78.

trois réseaux de relation, le premier concernant les accompagnateurs et les pagnes (deux séquences, dont un chiasme pour les pagnes), le second la couronne et l'acte rituel (deux anacoluthes) et le troisième la divinité (encadrement).

Malgré une disposition qui fait fi des limites des murs et d'un nombre impair de scènes, il est possible de relever entre celles-ci des liens relevant des symétries axiale et fonctionnelle. Ces relations concernent les divinités des parois est et ouest (fig. 25), l'ensemble des éléments des scènes encadrées des murs sud et nord (scènes V. 4 et V. 7), ainsi que les divinités et la colonne de texte située derrière le roi dans les scènes est de ces mêmes parois (scènes V. 3 et V. 6). Le schéma suivant présente une synthèse de ces relations spatiales (fig. 30).



Les flèches indiquent les relations spatiales et les traits simples les relations dans le plan. En ce qui concerne les scènes des parois est et ouest, leurs relations se construisent à la fois dans le plan et dans l'espace.
Les anacoluthes prenant place dans les scènes V. 3 et V. 8 ne sont pas indiquées. Le lien entre les scènes V. 7 et V. 8 concerne les divinités (Amon-Rê dans la première et Mout dans la seconde).

Fig. 30: Les relations spatiales entre les scènes de la salle V.

Attardons-nous sur les scènes V. 3 et V. 6. Le contenu de la colonne de texte prenant place derrière le roi y est en effet similaire à celui de la colonne de texte de la scène X. 6, puisqu'il consiste dans le nom d'Horus du roi, suivi de son nom de couronnement et de son nom de naissance[57]. Il est donc très tentant de voir dans ces deux colonnes de texte, comme dans celle de la scène X. 6[58], des substituts du ka royal.

[57] Cf. *supra*, note 3 p. 72.
[58] Cf. *supra*, pp. 85-87.

Nous avons plus haut avancé des raisons pratiques à une substitution d'un texte à la représentation du ka dans la scène X. 6, en l'occurrence un problème de place. Ce même problème existe sur la paroi nord de la salle V, où trois scènes prennent également place. Il est même plus accentué dans la salle V, deux divinités ayant été représentées dans la scène V. 6 contre une seule dans la scène X. 6, ce qui explique le choix de la colonne de texte. Toutefois, sur la paroi sud des salles V et X ne prennent place que deux scènes. Pourquoi le ka royal ne figure-t-il donc pas dans la scène V. 3, puisqu'il apparaît dans la scène X. 3? La réponse se trouve sans doute dans le nombre de divinités de la scène V. 4, qui jouxte à l'ouest la scène V. 3. Une dyade s'y trouve en effet, alors que dans la scène correspondante X. 4 ne prend place qu'une seule divinité. Cette divinité supplémentaire, par rapport à celle de la scène X. 4, est donc sans doute à l'origine du manque de place qui poussa l'imagier, comme dans les scènes V. 6 et X. 6, à substituer un texte à la représentation du ka royal.

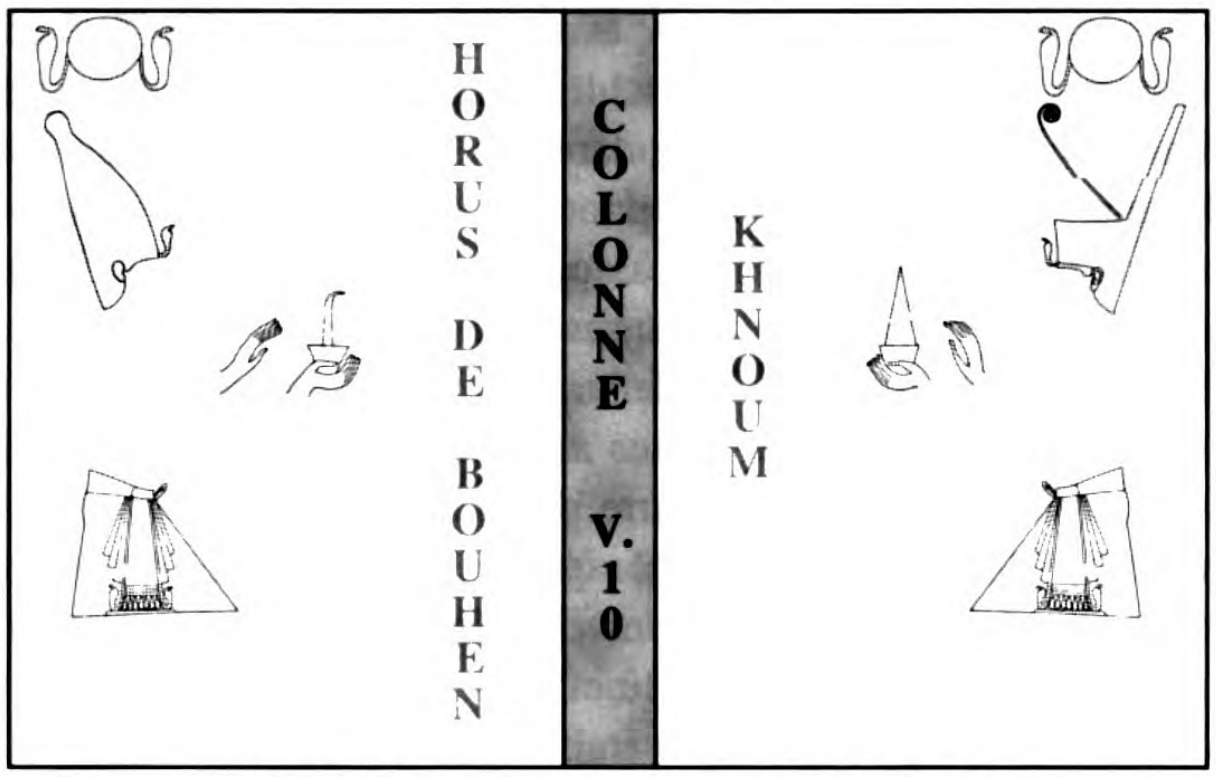
Le second point commun aux scènes V. 3 et V. 6 est la présence de Ramsès le dieu. Dans la première, il se place entre Amon-Rê et Mout (pl. 9,A), tandis que dans la seconde, il accompagne Rê-Horakhty. Dans la mesure où le dieu porte le même nom et présente les mêmes attributs dans ces deux scènes symétriques, un lien entre elles est on ne peut plus vraisemblable.

3. — Synthèse et tentative d'exégèse.

À l'instar de la synthèse proposée pour les salles I et K, celle qui suit a deux objectifs: mettre en évidence les points communs iconographiques entre les salles V et X et tenter une exégèse de leur décor. Des principes de disposition, il est traité dans la conclusion, où ils seront examinés dans le cadre d'une comparaison avec ceux des chapelles secondaires de Derr et des salles R et T de Seboua.

La mise en évidence des points communs entre les salles V et X passe par un inventaire et une comparaison de leurs éléments iconographiques. Observons tout d'abord les scènes de la paroi ouest des salles V et X, dont le croquis est présenté ci-dessous (fig. 31).

On se souvient qu'il y a, entre les parois du fond (est) des salles I et K, des liens étroits, révélés par l'emploi d'un vocabulaire iconographique commun et une complémentarité entre les divinités et les offrandes, les unes formant un couple type lorsque les autres



Scène V. 5 Scène V. 9

Scène X. 5 Scène X. 9

Fig. 31: Croquis des scènes de la paroi ouest des salles V et X.

sont identiques[59]. D'étroites correspondances existent aussi entre les parois ouest des salles V et X, à l'exception cependant d'un tel jeu entre divinités et offrandes. Confirmant ce qui se passe pour les salles I et K, ces correspondances consacrent la paroi du fond d'une salle comme l'un des endroits stratégiques des salles des temples égyptiens.

[59] Cf. *supra*, pp. 31-34 et la figure 12.

Sur les parois ouest des salles V et X (scènes V. 5, V. 9, X. 5 et X. 9) se rencontrent nombre d'éléments identiques[60]: couronne blanche dans les scènes sud et couronne rouge dans les scènes nord, pagne à tablier dans les quatre scènes, pain blanc dans deux d'entre elles (scènes V. 9 et X. 5). Dans la salle V, ce pain est associé à l'encens (scène V. 5) et, dans la salle X, au vin (scène X. 9). Avec ces deux offrandes, il forme un couple type. Présent sur les parois ouest de ces deux salles, il est l'offrande phare de leur iconographie[61]. Deux de ses aspects y sont développés, l'un par son association à l'encens et l'autre par son association au vin[62]. Dans les deux chapelles, ces offrandes complémentaires s'adressent à des divinités qui, comme elles, forment des couples type: Horus de Bouhen et Khnoum dans la salle V, Amon-Rê et Ptah dans la salle X. Au titre des liens entre ces deux parois, on pourrait encore citer les colonnes de texte situées en leur centre (colonnes V. 10 et X. 10).
L'orientation de leurs signes est en effet complémentaire, comme si elles se faisaient face. Dans la salle V, située au sud du sanctuaire, les signes sont tournés vers la droite, tandis que dans la salle X, située au nord, ils le sont vers la gauche. Leur contenu aussi se complète d'une salle à l'autre[63]. Rappelons ce qu'on y lit:

- «[Le roi de Haute et de Basse-Égypte], le seigneur des Deux Terres, [Ouser-Maât]-Rê-[setep-en-Rê] [...] le seigneur des couronnes, Rê-messou-mery-Imen, doué de vie comme Rê» (colonne V. 10).
- «Paroles prononcées par Amon-Rê, [...] [toute] vie [et puissance (*w3s*), toutes les terres (*t3.w*)] et tous les pays étrangers (*ḫ3s.wt*) étant unis (*dmḏ*) sous tes sandales» (colonne X. 10).

L'un des points communs qui nous paraît fondamental, pour essayer de cerner les liens entre les salles V et X, est leur rapport à la salle N

[60] Un accompagnateur est présent dans les scènes de la salle V, mais absent de celles de la salle X en raison d'un manque de place; cf. *supra*, note 10 p. 76.

[61] La disposition de ces offrandes pourrait révéler un chiasme, qui se développerait ainsi d'une salle symétrique à l'autre: Encens — Pain blanc // Pain blanc — Vin. Avec les divinités de la paroi ouest des salles N et S du Grand Temple d'Abou Simbel, ce serait ainsi le deuxième exemple de l'utilisation de relations dans le plan d'une salle symétrique à une autre; cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, p. 65, note 159 et *id.*, «Des relations spatiales dans la conception du décor des temples», à paraître dans *Proceedings of the 6th Egyptological «Tempeltagung»* 2007. L'exemple, cependant, nous semble peu probant. En outre, à notre connaissance en tout cas, l'encens et le vin ne forme aucun couple type qui pourrait expliquer la substitution de ces offrandes d'un membre à l'autre du chiasme.

[62] Sur la signification de ce couple type, cf. *supra*, p. 31.

[63] Comparer avec J. BAINES, «King, temple, and cosmos», in: *Aspekte Spätägyptischer Kultur* (*AegTrev* 7), 1994, p. 30.

(fig. 23 et 26). Les divinités prenant place sur les parois est et ouest de ces deux salles se trouvent en effet dans cette dernière. Et qu'Amon-Rê, Ptah, Khnoum et Horus de Bouhen apparaissent sur la paroi ouest des salles V et X est un indice de leur importance, en raison du statut particulier des «parois du fond». Pourquoi ce point commun est-il si important? Parce que les divinités se répartissent dans la salle N en deux groupes clairement distincts, l'un prenant place sur les parois sud et nord et l'autre sur les parois est et ouest, et que cette répartition est très exactement transposée dans les salles V et X: parois sud et nord de la salle N pour la salle V, parois est et ouest de la salle N pour la salle X. La répartition entre les salles V et X des divinités de la salle N montre ainsi que celles-là se partagent l'iconographie de celle-ci, qu'elles en glosent la thématique. À ce titre, leurs thématiques respectives se doivent d'être examinées de concert[64].

Sur les parois est des deux salles (scènes V. 1, V. 2, X. 1 et X. 2), l'acte rituel concerne le roi. En dehors de la shendjit des scènes sud, aucun élément iconographique ne leur est commun. Mais les divinités, sans être identiques, se rencontrent néanmoins sur les parois de la salle N. Cette origine commune les rapproche. Dans la salle V, le roi reçoit les *regalia* et un signe *ḥb-sd*. Dans la salle X, il est étreint par des déesses. Ces deux types d'acte rituel pourraient être liés à la confirmation du pouvoir royal, vu sous deux angles différents: la remise des insignes du pouvoir et d'une longue royauté, ainsi que l'acceptation par les divinités du roi dans leur univers. À ce titre, un lien thématique peut être relevé entre les parois est des salles V et X.

En ce qui concerne les parois sud et nord, revenons à une comparaison des éléments iconographiques, catégorie par catégorie, en commençant par les accompagnateurs situés au-dessus du roi. Dans la salle V, il

[64] À Gerf Hussein, les murs de la salle G présentent à peu près les mêmes divinités que la salle N à Seboua. Or, sur le mur du fond de la salle Q, qui correspond à la salle X de Seboua et qui s'ouvre dans le mur ouest la salle G, se trouvent aussi des divinités apparaissant sur les parois de celle-ci, à savoir Ptah-Tatenen et Rê-Horakhty auxquels, semble-t-il, le roi offre, respectivement, un pain blanc et de l'encens (scènes Q. 6 et Q. 10); cf. M. A.-L. EL-TANBOULI, *Garf Hussein* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, p. 85. Dans la salle X, il s'agit d'Amon-Rê et de Ptah, auxquels le roi offre un pain blanc et du vin. Les scènes de la paroi ouest de la salle O, qui correspond à la salle V, sont trop détruites pour que les divinités ou les offrandes puissent être identifiées (elles ont été examinées dans le fonds photographique du *CEDAE*, comme celles de la salle Q). Cette comparaison reste limitée, mais montre encore à quel point l'iconographie de ces deux temples «frères» est proche (à ce sujet, cf. B. LURSON, «Des relations spatiales dans la conception du décor des temples», à paraître dans *Proceedings of the 6th Egyptological «Tempeltagung»* (2007)).

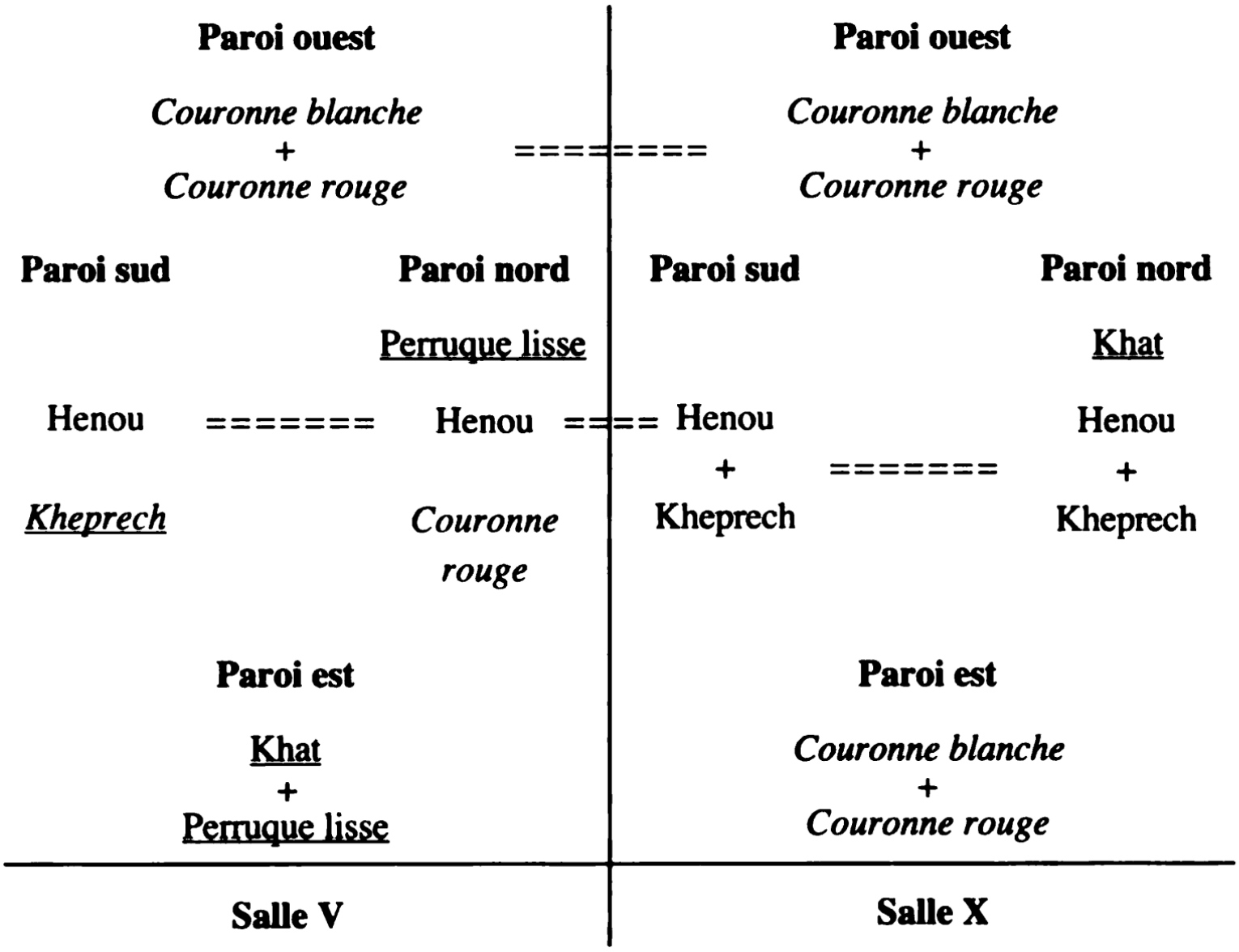
s'agit du disque solaire et, dans la salle X, du vautour[65]. Mais le disque solaire apparaît aussi une fois dans la salle X, dans une scène entièrement traitée en anacoluthe (scène X. 8). Au sein d'un groupe de vautours, il fait en effet figure d'intrus. Il n'en reste pas moins que le vautour et le disque solaire, les plus courants des accompagnateurs, se partagent les salles V et X[66].

Si le pagne à tablier domine dans la salle V, sous la forme d'une longue séquence seulement interrompue par le long pagne de la scène V. 3 (traité en anacoluthe), la salle X associe plus volontiers ce pagne avec le long pagne, sous la forme d'un couple prenant place sur les parois sud et nord (scènes X. 3, X. 4, X. 6 et X. 7). Seules les scènes de la paroi ouest présentent par deux fois le pagne à tablier (scènes X. 5 et X. 9). La shendjit fut choisie par l'imagier pour la scène X. 8, bien qu'il ne s'agisse pas du pagne spécifique de l'acte rituel représenté, l'onction. Au titre des points communs entre les deux salles, on ne pourra donc guère citer que les pagnes des parois est, qui consistent dans les deux cas en une association entre la shendjit (moitié sud du mur; scènes V. 1 et X. 1) et un autre pagne: le pagne plongeant dans la salle V (scène V. 2) et le pagne à tablier dans la salle X (scène X. 2).

Au contraire des pagnes, le choix des couronnes révèle de grandes affinités entre les deux salles. Faisons abstraction de celles de la paroi est de la salle V, qui se correspondent entre elles (scènes V. 1 et V. 2). Dans les deux salles apparaissent les couronnes blanche et rouge (qui forment un couple type). Elles forment l'encadrement dans la salle V (scènes V. 5, V. 6, V. 9) et se correspondent symétriquement dans la salle X (scènes X. 1, X. 2, X. 5 et X. 9). Dans la scène V. 3, le kheprech se substitue à la couronne blanche attendue. Dans la salle V, la couronne encadrée est le henou (scènes V. 4, V. 7), tandis que dans la salle X, cette même couronne est associée au kheprech sur les parois sud et nord, avec lequel elle forme un couple type (scènes X. 3, X. 4, X. 6 et X. 7). Côtoyant un henou sur la paroi sud de la salle V, le kheprech de la scène V. 3, bien qu'il s'agisse d'une anacoluthe, est donc à son aise. Dans la salle X, le khat de la scène X. 8 est une anacoluthe. Le schéma suivant résume les correspondances entre les couronnes des deux salles (fig. 32).

[65] En raison d'un nombre plus important de couronnes hautes dans la salle X que dans la salle V, le vautour n'est présent que deux fois (scènes X. 4 et X. 6).

[66] Il ne peut leur être prêté de patronage géographique, même tel que nous l'avons décrit *supra*, note 16 pp. 77-78, la salle X étant située au nord du sanctuaire et la salle V au sud.



== indique que les couronnes sont identiques.
Dans la salle V, les couronnes en *italique* sont les couronnes d'encadrement. Dans la salle X, elles se correspondent aussi symétriquement.
Les couronnes faisant figure d'anacoluthe sont soulignées.

Fig. 32: Les relations entre les couronnes des salles V et X.

Sur la paroi nord des deux salles prend place une couronne traitée en anacoluthe: la perruque lisse dans la scène V. 8 et le khat dans la scène X. 8. Or, ces deux couronnes, le roi les porte aussi sur la paroi est de la salle V (scènes V. 1 et V. 2), ce qui pourrait témoigner entre elles d'une proximité de sens. En outre, dans la scène V. 1 comme dans la scène X. 8, le khat est associé à une shendjit. Et comme nous l'avons vu plus haut, que le pagne spécifique de l'onction, le long pagne, n'ait pas été choisi pour la scène X. 8, alors que cette scène est une anacoluthe, est insolite. Les scènes V. 8 et X. 8 sont situées au même endroit dans les deux salles: à l'extrémité ouest de la paroi nord. Elles montrent aussi la même offrande: l'onguent. Cette offrande est également traitée en anacoluthe dans les deux salles. Or, en dehors des offrandes des parois ouest

(scènes V. 5, V. 9, X. 5 et X. 9) et de celles des parois est (scènes V. 1, V. 2, X. 1 et X. 2), dont nous avons vu qu'entre elles un lien thématique est vraisemblable, les offrandes se distinguent assez nettement d'une salle à l'autre.

Dans la salle V, elles sont régies par un encadrement. Par cet intermédiaire, l'encensement/libation de la scène V. 3 et l'offrande-*ḥnk.t* de la scène V. 6 projettent vers l'est, en en offrant des variantes, l'encens et le pain blanc de la paroi ouest (scènes V. 5 et V. 9). L'offrande encadrée est le vin (scènes V. 4 et V. 7). Dans la salle X, les scènes des parois sud et nord associent les plantes et l'encensement/libation, couple type toutefois habituellement lié au roi en mouvement et aux processions divines (scènes X. 3, X. 4, X. 6 et X. 7). Que les offrandes des scènes V. 8 et X. 8 soient identiques et, qui plus est, des anacoluthes, doit donc attirer l'attention.

À qui l'onguent est-il destiné? Dans la scène V. 8, à Mout et, dans la scène X. 8, à Thot. Lorsque l'imagier fait de certains éléments d'une scène des anacoluthes, *a fortiori* lorsqu'il traite ainsi une scène dans son entier, ces éléments n'observent aucun lien formel avec ceux des autres scènes de l'ensemble auquel ils appartiennent. Ils ne sont alors en relation qu'avec ceux de la scène dans laquelle ils se trouvent. Le choix d'une couronne, par exemple, pourra alors dépendre de l'acte rituel et l'imagier en choisira alors la couronne spécifique[67]. C'est le cas avec le khat de la scène X. 8, spécifique de l'onction. Ce procédé permet d'augmenter encore la cohérence interne et l'autonomie de la scène. Ce n'est en revanche pas le cas de la shendjit de cette même scène X. 8, de sorte qu'une évocation des scènes sud des parois est est probable. Parfois, l'imagier choisira un élément destiné à marquer la différence de la scène avec celles qui l'entourent. C'est cette fois davantage l'indépendance formelle de la scène qu'il veut accroître que sa cohérence interne. C'est sans doute le cas du disque solaire et de la shendjit dans la scène X. 8, de la perruque lisse dans la scène V. 8 (parallèlement à un lien thématique avec celle de la scène V. 2), ou du faucon dans la scène V. 3. Plusieurs catégories d'anacoluthes peuvent ainsi être distinguées. Toutes, cependant, ont pour objectif de souligner une scène et sa thématique.

Car si les éléments d'une scène entièrement traitée en anacoluthe sont bien indépendants, d'un point de vue formel, de ceux des scènes qui l'entourent, il n'en reste pas moins que sa thématique s'intègre, elle, avec

[67] Voir, par exemple, la scène d'onction O. 3 de la salle O du Grand Temple d'Abou Simbel; cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, fig. 3 p. 34 et pp. 35-37.

pertinence à celle véhiculée par ces autres scènes. L'anacoluthe est en ce sens une figure de style, destinée à mettre en évidence une thématique bien particulière par le biais d'un choix inattendu d'éléments, en relation avec la thématique de l'ensemble dans lequel elle prend place. La thématique présentée par l'anacoluthe sera même souvent l'une des clefs de la thématique générale de l'ensemble iconographique[68].

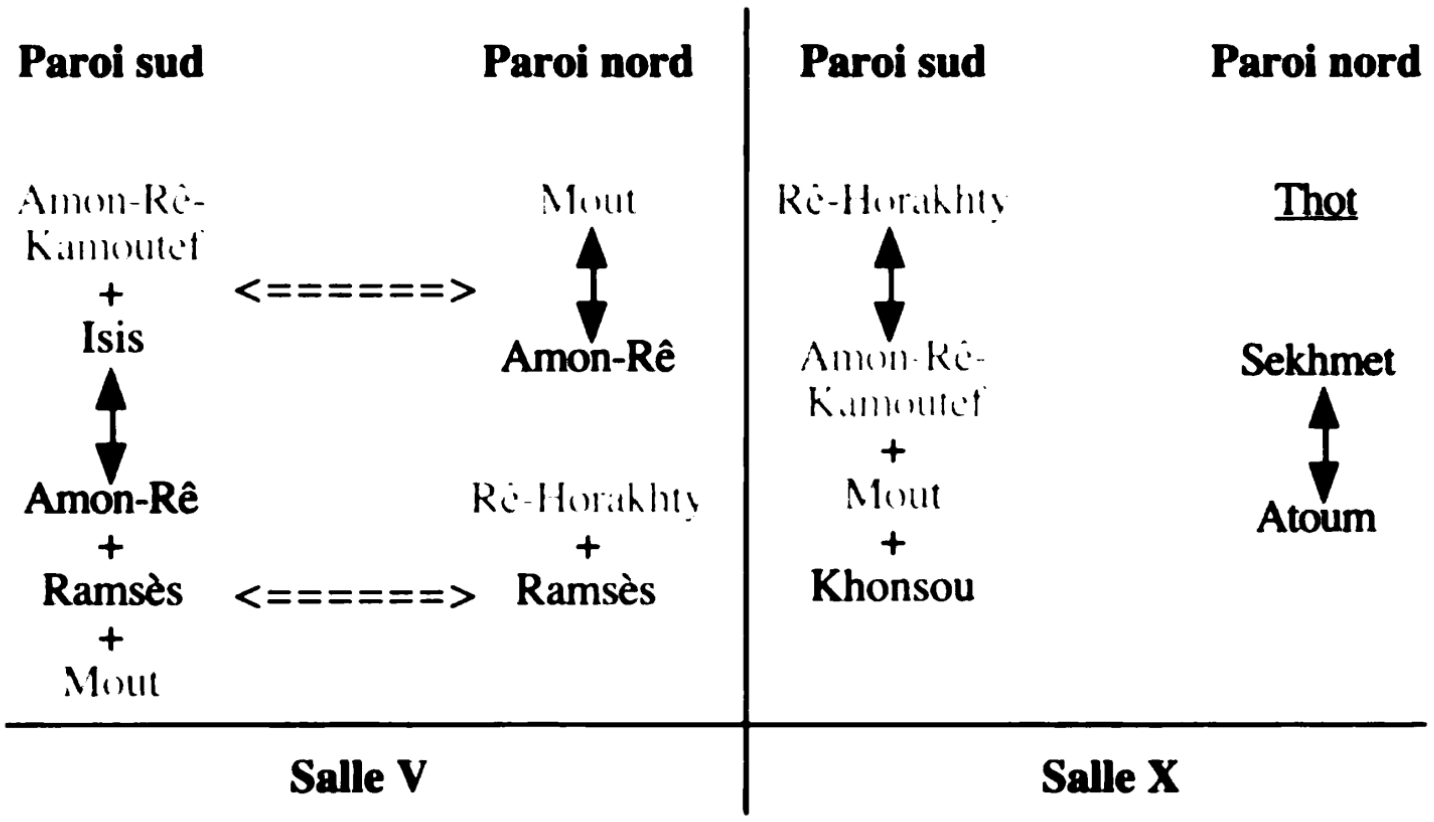
Aussi, dans la mesure où l'onguent apparaît par deux fois dans les salles V et X, et est par deux fois traité en anacoluthe (scènes V. 8 et X. 8), il semble que cet acte rituel entre particulièrement en résonance avec la thématique générale de ces deux salles. L'onguent n'y est pas associée au tissu, avec lequel il forme un couple type, ou au collier, comme dans la salle I de Derr. C'est donc sans doute vers la divinité à laquelle il est offert, Mout dans la scène V. 8 et celle que le roi oint, Thot dans la scène X. 8, qu'il faut tourner notre regard pour tenter de cerner le sens de cette anacoluthe. Nous y reviendrons dans la conclusion.

Les parois est et ouest des salles V et X présentent des divinités «empruntées» à la salle N: Khnoum, Horus de Baky, Horus de Miâm et Horus Bouhen dans la salle V (scènes V. 1, V. 2, V. 5 et V. 9; fig. 26), Amon-Rê, Ptah, Nekhebet et Isis dans la salle X (scènes X. 1, X. 2, X. 5 et X. 9; fig. 23). Ces deux ensembles de dieux sont, au sein de chaque chapelle, autonomes, mais d'une chapelle à l'autre, ils se complètent. Les divinités des parois sud et nord révèlent, d'une autre façon, sans passer par la salle N, de subtils liens entre les deux salles. En outre, si les divinités des parois est et ouest sont liées à celles de la salle N, il n'en reste pas moins qu'elles appartiennent à l'iconographie des salles V et X. On peut dès lors supposer l'existence d'une relation entre elles et celles des murs sud et nord.

Ce qui distingue les divinités des parois sud et nord des salles V et X c'est, dans la salle V, la présence appuyée d'Amon-Rê sous ses deux formes d'apparition et avec ses deux parèdres (scènes V. 3 = pl. 9,A, V. 4, V. 7 et V. 8), et celle de Ramsès le dieu, une fois en compagnie d'Amon-Rê et de Mout (scène V. 3) et une fois en compagnie de Rê-Horakhty (scène V. 6). Dans la salle X, Amon-Rê n'est pas si présent, mais ses deux formes d'apparition sont condensées en une seule scène, sa forme ithyphallique étant accompagnée par Mout qui, normalement, suit sa forme anthropomorphe, et par Khonsou (scène X. 3). Il côtoie Rê-Horakhty sur la paroi sud (scène X. 4). Or, ces deux divinités,

[68] Voir ainsi le cas de la scène centrale de la paroi nord de la salle E du temple de Derr; cf. B. LURSON, «De Ramsès à Horus», *SAK* 33, 2005, pp. 261-263 et 270-272.

juxtaposées sur la paroi sud de la salle X, sont en relation symétrique dans la salle V. De même, dans la salle V, Amon-Rê-Kamoutef et Isis (scène V. 4) sont-ils en relation symétrique avec Amon-Rê anthropomorphe et Mout (scènes V. 7 et V. 8; fig. 30). Sur la paroi nord de la salle X, un couple est formé par Atoum (scène X. 6) et Sekhmet (scène X. 7), qui fait écho à celui que forment, sur la paroi nord de la salle V, Amon-Rê (scène V. 7) et Mout (scène V. 8). Thot, enfin, apparaît dans la scène ouest de la paroi nord de la salle X (scène X. 8). Le schéma suivant résume les relations entre les divinités des parois sud et nord de ces deux salles (fig. 33).



<==> indique que les divinités se correspondent symétriquement.
Les flèches indiquent que les divinités juxtaposées sont en étroite relation.
Dans la salle X, Thot est souligné, parce qu'il s'agit d'une anacoluthe.
En gris sont indiquées les divinités communes aux deux salles.

Fig. 33: Les relations entre les divinités des parois sud et nord des salles V et X.

On pourrait voir dans les divinités de la paroi sud de la salle X une sorte de condensé de celles de la salle V, en raison de la fusion des deux formes d'Amon-Rê dans la scène X. 3 et de son lien avec Rê-Horakhty (scène X. 4). Et si Ramsès le dieu est totalement absent de la salle X, il faut noter que, dans la salle V, ses attributs sont lunaires (il porte le disque et le croissant lunaires, avec mortier dans la scène V. 3 et sans mortier

dans la scène V. 6) et qu'il prend la place, dans la scène V. 3, de Khonsou, mais en se plaçant entre Amon-Rê et Mout et non à leur suite. Or, si Ramsès le dieu est absent de la salle X, d'autres dieux lunaires y prennent place: Khonsou dans la scène X. 3 et Thot, traité en anacoluthe, dans la scène X. 8.

Ainsi, la présence d'Amon-Rê sous ses deux formes d'apparition et celle de Ramsès le dieu portant des attributs lunaires caractérisent la salle V, tandis que la présence d'Atoum, de Sekhmet et de divinités lunaires (Khonsou et Thot) caractérisent la salle X. Toutefois, la relation symétrique entre Amon-Rê et Rê-Horakhty dans la salle V est en quelque sorte transposée sous la forme d'une juxtaposition sur le mur sud de de la salle X (et *vice versa*). De plus, dans ce cadre, Amon-Rê apparaît sous ses deux formes: ithyphallique et anthropomorphe[69]. On pourrait donc en conclure que ce qui distingue vraiment les divinités de ces deux salles est, d'une part, la présence du couple que forment Amon-Rê et Mout sur la paroi nord de la salle V (scènes V. 7 et V. 8) et, d'autre part, celle du couple que constituent Atoum et Sekhmet sur la paroi nord de la salle X (scènes X. 6 et X. 7), auquel s'ajoute Thot (scène X. 8).

Bien que consacré à Amon-Rê, le temple de Seboua fait la part belle aux dieux lunaires et en particulier à la forme lunaire de Ramsès, qui n'apparaît pas que dans la salle V. Dans la salle N, on la rencontre ainsi sur la moitié sud du mur est, où le dieu siège en compagnie de Ptah, Ptah-Tatenen et Hathor, et sur la moitié sud du mur ouest, où il accompagne Amon-Rê et Mout[70]. Il se trouve aussi sur le linteau de la porte centrale du mur ouest de la salle N, qui donne accès au sanctuaire, en compagnie d'Amon-Rê (au sud) et de Rê-Horakhty (au nord)[71]. Dans le sanctuaire, deux sphinx à son nom, ceignant le némès surmonté d'un disque et d'un croissant lunaires posés sur un mortier, occupent le cintre de la paroi est (devant celui situé au nord est gravé un signe *ʿnḫ*)[72]. Enfin, dans la salle R,

[69] Cette dernière étant surtout suggérée par la présence de Mout plus que celle de Khonsou.

[70] Pour la première, cf. *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 54, A et *ibid.* I, pp. 181-182, Registre. Pour la seconde, cf. *ibid.* II, pl. 55,A et *ibid.* I, pp. 185-186.

[71] Cf. *ibid.* I, pp. 197-198 et G. MASPERO, *Rapports* II, 1911, pl. 130,B.

[72] Cf. *Ouadi es-Sebouâ* I, p. 209,Sommet de la paroi est et *KRI* II, p. 736,F,(c). H. Gauthier décrit les sphinx comme étant couronnés d'un pschent posé sur un némès, mais cette description est inexacte. C'est ainsi qu'ils se présentent au-dessus des portes menant aux salles R, T, V et X (cf. *infra*, pp. 141-143), mais pas dans le sanctuaire. Les scènes ont été collationnées dans les archives photographiques du *CEDAE*. Pour *KRITANC* II, pp. 472-473, §898, 'The door-name confirms the dedication of the sanctuary (and hence of the temple) to Ramesses II «in the House of Amun» *i.e.* as a form of Amun, presented as a sphinx over the inner side of the doorway'.

il prend place entre Ptah et Hathor[73]. Il affectionne particulièrement Amon-Rê et Ptah. Il convient encore de signaler, à Seboua, la présence de deux socles de statues encadrant la porte d'entrée du sanctuaire, contre le mur ouest de la salle N. Ces socles semblent avoir servi de piédestal à une statue de Thot, sans doute sous l'apparence d'un babouin, mais sous une forme du dieu étroitement associée au roi, si on s'en remet aux inscriptions, qui du reste associent également Amon-Rê et Thot[74].

Des attributs lunaires sont attestés pour d'autres rois divins, en premier lieu bien sûr pour Amenhotep III à Soleb[75]. Toutefois, la forme lunaire de Ramsès II ne se limite pas au seul temple de Seboua, de même que le nom du dieu n'est pas toujours le même. À Gerf Hussein, on la trouve sur la moitié nord de la paroi ouest de la salle E, entre Ptah et Sekhmet[76]. À Abou Simbel, ce dieu apparaît dans la salle U. Anthropocéphale, il porte une perruque tripartite sur laquelle sont posés les disques et croissant lunaires[77]. Hiéracocéphale, portant les disque et croissant lunaires sur la tête, on le rencontre encore au deuxième registre du jambage nord de la porte centrale du mur ouest de la salle L, qui donne accès au sanctuaire[78], ainsi qu'au second registre de la face est du pilier «osiriaque» I de la salle F. Dans cette dernière scène, bien que hiéracocéphale, il a une oreille humaine[79].

Que Ramsès prenne la place, dans la scène V. 3 (pl. 9,A), de Khonsou, qui la retrouve dans la scène X. 3, scène située dans la salle X à l'est de la paroi sud comme la scène V. 3 dans la salle V, est clair. Les scènes situées à l'est des parois sud et nord des deux chapelles,

[73] Scène R. 7 (pl. 10,A); cf. *infra*, p. 131.

[74] Cf. *Ouadi es-Sebouâ* I, 1912, pp. 198-199 (inscriptions du socle sud sur cette dernière) et G. MASPERO, *Rapports* II, 1911, pl. 131,B (vue). Les inscriptions de ces socles ont été collationnées dans les archives photographiques du *CEDAE*.

[75] Cf. *Soleb* V, *passim*. Le roi ceint un némès agrémenté d'une corne de bélier, sur lequel reposent croissant et disque lunaires posés sur un mortier. Il porte en outre la barbe divine. Voir aussi L. BELL, «The Cult of the Deified Tutankhamun», in: *Mélanges Gamal Eddin Mokhtar* I (*BdE* 97/1), 1985, p. 57, note 185.

[76] Scène E. 80; cf. *Gerf Hussein* IV, pl. 33, 39,fig. 2, 4, 1 (plans-clés), pp. 27-28, E. 80 et 46, E. 80.

[77] Scène U. 5; cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, pp. 89-90, 96 et fig. 10 p. 93. Avec Rê-Horakhty (scène U. 2), il encadre trois divinités, une dyade associant Ptah et Sekhmet (scène U. 3) et Anubis (scène U. 4).

[78] Scène L. 14; cf. *Abou Simbel* I/1, pl. 48,a, 112 et 97 (plans-clés), ainsi que J. ČERNÝ et E. EDEL, *Abou Simbel. Textes hiéroglyphiques* (*CEDAE, CS* n° 42), 1956, L 14.

[79] Scène F. 12,b; cf. L.-A. CHRISTOPHE, *Abou-Simbel*, 1965, planche face à p. 193, J. ČERNÝ et S. DONADONI, *Abou Simbel. Textes hiéroglyphique* (*CEDAE, CS* n° 41), 1956, F 12,b et *Abou Simbel* I/1, pl. 104 et 97 (plans-clés).

c'est-à-dire celles qui inaugurent les séquences de ces parois, du reste bien distinctes d'un point de vue formel des scènes des parois est (scènes V. 3, V. 6, X. 3 et X. 6), présentent aussi d'autres points communs.

Il y a d'abord celui qu'on rencontre dans ces quatre scènes et nulle part ailleurs dans les salles V et X: le ka royal (scène X. 3). Lui est substitué, si on accepte l'interprétation proposée plus haut à ce sujet[80], une colonne de texte dans les autres scènes (scènes V. 3, V. 6 et X. 6), sans doute en raison d'une place insuffisante, qui ne permit pas de l'y faire figurer sous sa forme anthropomorphe, comme dans la scène X. 3.

Ensuite, si Ramsès prend place dans les scènes symétriques V. 3 (pl. 9,A) et V. 6, on y trouve aussi deux divinités qui forment un couple type: Amon-Rê (avec Ramsès et Mout; scène V. 3) et Rê-Horakhty (avec Ramsès; scène V. 6). Au sein de ce couple type, les divinités observent d'ailleurs leur répartition conventionnelle: Amon-Rê au sud et le dieu solaire au nord[81]. Or, ce couple type se retrouve peu ou prou dans les scènes X. 3 et X. 6 avec Amon-Rê-Kamoutef, Mout et Khonsou au sud (scène X. 3), et Atoum au nord (scène X. 6), toujours répartis de façon conventionnelle. Autrement dit, entre les scènes est des parois sud et nord, dans la salle V comme dans la salle X, se déploient des divinités illustrant le couple type que forment Amon-Rê et un dieu solaire.

Caractéristique intéressante, les scènes V. 3 et X. 6 ont beaucoup d'éléments en commun. Cela doit attirer l'attention, puisque la scène X. 6 correspond en diagonale à la scène X. 4 et que les éléments de ces deux scènes sont presque tous identiques (fig. 24). Dans les scènes V. 3 et X. 6, le roi ceint le kheprech, porte le long pagne, et fait un encensement et une libation. Mais l'élément commun qui appuie le mieux la relation que nous proposons entre eux sont les sandales, que le souverain ne chausse que dans ces scènes. Les divinités sont distinctes bien que, réunies, elle constituent une variante du couple type associant Amon-Rê et une divinité solaire, en l'espèce Atoum. Quant aux accompagnateurs, si un vautour survole le roi dans la scène X. 6, il s'agit d'un faucon dans la scène V. 3. Le schéma suivant résume les relations entre ces quatre scènes (fig. 34).

[80] Cf. *supra*, pp. 85-87 et 97-98.
[81] Pour ce couple type, cf. *supra*, p. 44.

Paroi sud (scène V. 3)	Paroi nord (Scène V. 6)	Paroi sud (scène X. 3)	Paroi nord (scène X. 6)
Texte = ka	Texte = ka	ka	Texte = ka
Faucon	Disque solaire		Vautour
Kheprech Long pagne Sandales	Couronne rouge Pagne à tablier	Henou/némès Pagne à tablier	Kheprech Long pagne Sandales
Encensement et libation	Offrande-*ḥnk.t*	Laitues	Encensement et libation
Amon-Rê <====> Rê-Horakhty Ramsès ====== Ramsès Mout		Amon-Rê- <====> Atoum Kamoutef Mout Khonsou	
Salle V		**Salle X**	

<==> indique que les divinités se correspondent symétriquement et forment un couple type.
==== indique que les divinités sont identiques d'une scène symétrique à l'autre.
En gris sont indiqués les éléments communs aux quatre scènes.
Sur arrière-plan gris sont indiqués les éléments communs aux scènes V. 3 et X. 6.

Fig. 34: Les relations entre les éléments iconographiques des scènes V. 3, V. 6, X. 3 et X. 6.

La volonté de l'imagier de créer une relation entre les scènes V. 3 et X. 6 peut donc expliquer une grande partie des anacoluthes touchant la scène V. 3, à savoir le kheprech, le long pagne et les sandales. Toutefois, dans la mesure où il ne participe pas de cette relation, le faucon témoigne aussi d'autres raisons qui ont poussé l'imagier à introduire cette autre anacoluthe dans la scène.

À la différence du kheprech et du long pagne, le faucon est de même nature que l'autre élément de sa catégorie: le disque solaire, qui caractérise l'iconographie de la salle V. Comme lui, il s'agit en effet d'une forme d'apparition de Behedety. À ce titre, nous avons parlé plus haut d'anacoluthe atténuée. Si le choix du faucon repose sans doute sur la thématique particulière véhiculée par la scène V. 3, l'anacoluthe peut néanmoins être aussi utilisée pour souligner l'importance d'une scène

qui n'est pas mise en évidence par les principes de disposition en régissant les éléments, alors même qu'un ou plusieurs éléments importants s'y trouvent. Ce procédé formel est par exemple attesté sur le mur nord de la salle N du Grand Temple d'Abou Simbel où, dans la scène est (celle qui ouvre la séquence; scène N. 5), le roi porte un pagne inattendu. Cette scène n'est pas mise en valeur par sa disposition, n'étant que «scène d'encadrement», alors même que le dieu récipiendaire est Ramsès, dont les attributs particuliers l'assimilent à Amon-Rê nubien criocéphale. Une telle spéculation théologique ne pouvait donc prendre le risque de passer inaperçue. Mais grâce au pagne royal, l'attention de l'observateur ne pouvait être que dirigée vers elle[82].

Or, dans la scène V. 3 prend place Ramsès le dieu, qui plus est en compagnie d'Amon-Rê et de Mout (pl. 9,A). Pour autant, l'acte rituel n'est qu'acte d'encadrement (fig. 22). La présence du faucon, toutefois, parce qu'elle est inattendue, attire l'attention du spectateur, le pousse à s'interroger sur la présence et à en conclure, peut-être, que ces divinités méritent une considération particulière. En somme, ce type de procédé consiste à souligner, par l'introduction d'un ou plusieurs éléments inattendus, l'importance d'une scène que son statut ne met pas particulièrement à l'honneur. Il va sans dire que si notre interprétation est correcte, la couronne du roi et son pagne, tout en fondant une relation entre la scène V. 3 et la scène X. 6, participent aussi de ce procédé.

La synthèse que nous venons de proposer nous semble avoir mis en évidence de façon assez claire les liens entre les chapelles secondaires V et X du temple de Seboua. Elle montre ainsi que le concept de symétrie fonctionnelle gagne à être étendu à l'architecture, qu'il est donc tout autant efficace lorsqu'il s'agit d'étudier l'iconographie d'un ensemble architectural que lorsqu'il s'agit de comparer l'iconographie de deux ensembles architecturaux symétriques.

[82] Cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, fig. 2 p. 16 et pp. 22-24. On verra aussi *ibid.*, fig. 3 p. 34 et pp. 35-39, le cas de la scène O. 3 qui, bien que scène encadrée, voit son importance rehaussée par diverses anacoluthes. L'objectif semble ici d'établir la supériorité du dieu qui s'y trouve, Amon-Rê-Kamoutef, sur celui qui, également encadré dans la séquence symétrique, a aussi comme lieu de prédilection la région thébaine, puisqu'il s'agit de Montou (scène O. 7).

CHAPITRE DEUXIÈME

LES CHAPELLES SECONDAIRES R ET T

1. — Présentation générale des salles et de leur décor[1].

Les chapelles secondaires R et T du temple de Seboua se trouvent respectivement au sud et au nord de la salle N (pl. 2). Ces deux salles occupent donc des positions symétriques. Elles sont de forme rectangulaire et plus longues que les salles V et X. Une banquette a été réservée le long du mur du fond de chacune d'elles (soit le long du mur sud dans la salle R et le long du mur nord dans la salle T)[2].

Un registre unique de scènes décore ces salles (pl. 7 et 8). Le roi est toujours agenouillé, différence notable avec les salles V et X[3] et il fait face à une seule divinité, sauf dans la scène R. 7, où prend place une triade (pl. 10,A). Les divinités sont assises. Le roi est agenouillé sur un piédestal rectangulaire[4], tandis que le trône des dieux est posé sur un piédestal le plus souvent rectangulaire[5], en particulier dans la salle T, où seule la scène T. 10 le montre biseauté vers l'avant[6].

Onze scènes décorent la salle R. Une est à cheval sur les nord et est (scène R. 1,a-b) et une autre sur les murs nord et ouest (scène R. 7,a-b; pl. 10,A), quatre se trouvent sur le mur est (scènes R. 2 à R. 5), trois sur le mur ouest (scènes R. 8 à R. 10) et deux sur le mur sud (scènes R. 6 et R. 11). Dans la salle T, on ne dénombre que dix scènes. L'une est à

[1] Bibliographie générale: *PM* VII, pp. 61,(94)-(99) et (102)-(107); *Ouadi es-Sebouâ* I, pp. 213-214, 216-221, 239, 241-245; *ibid.* II, pl. 61, 62, 65 et S; K*RITANC* II, p. 473, §900.

[2] Cf. *Ouadi es-Sebouâ* I, pp. 213-214 (salle R) et 239 (salle T).

[3] Cf. *supra*, p. 71.

[4] Il est complètement en lacune dans les scènes R. 2 et T. 8, tandis que sa partie antérieure est détruite dans la scène R. 6.

[5] Le piédestal est rectangulaire dans les scènes R. 2, R. 8, R. 9, R. 11 et biseauté vers l'avant dans les scènes R. 1, R. 3, R. 4, R. 6,b et R. 7 (pl. 10,A). Cette différence ne semble pas être en relation avec le sexe de la divinité. Dans la scène R. 10, la partie antérieure du piédestal n'a pas été gravée. Dans la scène R. 5, le roi et la divinité partage le même piédestal, qui semble se confondre avec la banquette du mur sud. Dans la scène R. 7, la triade partage le même piédestal.

[6] Il s'agit peut-être d'une allusion à une épithète du dieu représenté, Ptah, en tant que *nb M3ʿ.t*. Dans la scène T. 2, le piédestal est complètement en lacune et dans la scène T. 4, c'est sa partie antérieure qui est perdue.

cheval sur les murs sud et ouest (scènes T. 1,a-b) et une autre sur les murs nord et est (scène T. 6,a-b), trois se trouvent sur le mur ouest (scènes T. 2 à T. 4), trois sur le mur est (scènes T. 7 à T. 9) et deux sur le mur nord (scènes T. 5 et T. 10). Dans les deux salles, les images du roi sont tournées vers le fond de la salle pour former deux séquences qui s'affrontent de part et d'autre de la colonne centrale du mur du fond (R. 12 et T. 11).

Dans les salles R et T, deux scènes sont partagées entre la paroi dans laquelle s'ouvre la porte et les parois latérales, faisant fi de l'angle de la pièce[7]. Le roi se trouve sur les moitiés est et ouest des parois nord (salle R) et sud (salle T), tandis que les divinités prennent place sur les parois est et ouest (pl. 10,A). La répartition d'une scène de part et d'autre de l'angle d'une pièce est rare, mais pas exceptionnelle, comme en attestent trois exemples se trouvant dans le temple de Séthi I^er^ à Gourna (règne de Ramsès II), un dans la Chapelle solaire d'Abou Simbel et cinq dans le temple de Ramsès III à Karnak[8]. Deux autres exemples, exactement identiques dans leur configuration à ceux des salles R et T, se rencontrent encore dans le Grand Temple de Medinet Habou[9]. Une telle répartition peut également concerner les scènes d'un cycle thématique, comme les Fêtes de Min à Medinet Habou et dans le temple de Ramsès III à Karnak[10].

Dans les deux salles, les scènes sont séparées les unes des autres par une colonne de texte qui se trouve derrière le roi. Au contraire de la paroi nord de la salle R, la paroi sud de la salle T n'en présente pas, une double ligne verticale se trouvant à cet endroit. Et si les hiéroglyphes sont tournés dans ces colonnes de texte dans la même direction que le souverain,

[7] Particularité dont rend compte leur numérotation: scène R.1,a sur la moitié est du mur nord et R. 1,b sur le mur est; scène R. 7,a sur la moitié ouest du mur nord et R. 7,b sur le mur ouest; scène T.1,a sur la moitié ouest du mur sud et T. 1,b sur le mur ouest; T. 6,a sur la moitié est du mur sud et T. 6,b sur le mur est (cf. pl. 7 et 8).

[8] Pour Gourna, cf. *PM* II2, pp. 412,(52)-(53) et 419,(110),3, (111),3, (112). Le premier exemple trouve dans la salle VI et les deux autres dans la salle XXX. Pour la Chapelle Solaire d'Abou Simbel, cf. *Abou Simbel* VI, pl. 21-22, 4 et 1 (plans-clés), pp. 26,W.7a-7b, 27,W.7b, 44,W 7a-b et fig. 1 p. III. Pour le temple de Ramsès III à Karnak, cf. H. H. NELSON, *Ramses III's Temple* I (*OIP* 25), 1936, pl. 21, 34,A-B, 35,A-B, 60,B-61,B et 62,A-63,B.

[9] Cf. *MH* VII, pl. 539,B-540,A et 553,A.

[10] Cette liste n'est en rien limitative. Pour les Fêtes de Min à Medinet Habou, cf. *MH* IV, pl. 196,A-B. Pour les Fêtes de Min dans le temple de Ramsès III à Karnak, cf. H. H. NELSON, *Ramses III's Temple* I (*OIP* 25), 1936, pl. 18. *Khonsu* 1, p. xi, relève 'the principle sometimes adopted in Ramesside temples of having processional scenes bridge the corner of a room' et renvoie à E. F. WENTE, «Chronology of the Twenty-First Dynasty», *JNES* 26, 1967, p. 156, note 8, pour d'autres références.

les textes se réfèrent en revanche à la divinité devant laquelle il officie. Sur les parois est et ouest, contre le mur du fond, se trouve aussi une colonne de texte. L'orientation de leurs signes permet de les rattacher aux scènes de cette paroi. Elles ont été numérotées en conséquence: R. 6,a sur le mur est (R. 6,b pour la scène est du mur sud), R. 11,a sur le mur ouest (R. 11,b pour la scène ouest), T. 5,a sur le mur ouest (et T. 5,b pour la scène ouest du mur nord) et T. 10,a sur le mur est (et T. 10,b pour la scène est).

Tous ces textes sont bâtis sur le même modèle. Il y a la formule *dì.n(.ì) n.k*[11], les dons des dieux au roi, puis les noms du roi[12]. À la suite des cartouches se trouve une épithète. Dans la salle R, deux épithètes alternent d'une colonne de texte à l'autre et, dans la mesure où il s'agit de «doué de vie» et «comme Rê», se complètent[13]. Toutefois, les épithètes des colonnes des scènes R. 1,a et R. 7,a échappent à cette alternance, puisqu'elles sont identiques à celles des scènes qui suivent (scènes R. 2 et R. 8). Il s'agit de «doué de vie». Cette caractéristique formelle va de pair avec la configuration bien singulière de ces scènes. Dans la salle T, trois épithètes différentes se rencontrent: «doué de vie», «comme Rê» et «doué de vie comme Rê», mais l'alternance n'en caractérise pas la distribution[14].

[11] Le haut de la colonne R. 6,a est en lacune, comme le haut de la colonne T. 5,a et les dons qui y prenaient place.

[12] D'abord son nom de couronnement, puis son nom de naissance. Dans la salle R, les dons des divinités au roi sont: «des millions d'années» (scène R. 1,a), «de très nombreuses fêtes sed» (scène R. 2), «l'éternité-*nḥḥ* [en tant que roi des Deux Terres]» (scène R. 3; restitution d'après *Ouadi es-Sebouâ* I, p. 217; pl. 9,B), «les années d'Atoum» (scène R. 4; pl. 9,B), «le temps de vie de Rê» (scène R. 5), «les fêtes sed de ton père Ptah-Tatenen» (colonne R. 6,a), «toute victoire (*nḫt*)» (scène R. 7,a), «toute vaillance (*ḳn.t*)» (scène R. 8; pl. 10,A), «toute joie (*ȝwt-ib*)» (scène R. 9), «toute santé» (scène R. 10) et «toute vie, stabilité et puissance (*wȝs*)» (colonne R. 11,a). Dans la salle T, il s'agit de: «l'éternité-*nḥḥ* en tant que souverain (*ḥḳȝ*) [...]» (scène T. 2; d'après L*D* III, pl. 182,e, en lieu et place de la lacune se trouvait «des Neuf Arcs», leçon confirmée par F. C. Gau, *Antiquités de la Nubie*, 1872, pl. 46), «la fonction (*ỉȝwt*) de ton père Geb» (scène T. 3) «toute vie, stabilité et puissance (*wȝs*)» (scène T. 4), «les Deux Terres en paix» (scène T. 7), «toute victoire (*nḫt*)» (scène T. 8; pl. 10,B), «toute vaillance (*ḳn*)» (scène T. 9) et «le temps de vie de Rê» (colonne T. 10,a).

[13] Cf. *supra*, note 2, pp. 55-56. Épithète «doué de vie»: scènes R. 1,a, R. 2, R. 4 (pl. 9,B), R. 7,a, R. 8 (pl. 10,A) et R. 10; épithète «comme Rê»: scènes R. 3, R. 5 et R. 9. Les textes R. 6,a et R. 11 ne contiennent pas ces épithètes, la partie inférieure de la colonne de texte étant coupée par la banquette.

[14] Épithète «doué de vie»: scène T. 7; épithète «comme Rê»: scène T. 3 et épithète «doué de vie comme Rê»: scènes T. 4, T. 8 (pl. 10,B) et T. 9. La fin de la colonne est en lacune dans la scène T. 2. Les textes ayant davantage de place que dans la salle R, le bas des colonnes T. 5,a et T. 10,a n'est pas coupé par la banquette et a pu contenir des textes: «doué de vie comme Rê» dans la colonne T. 5,a et «doué de vie» dans la colonne T. 10,a.

Les scènes du mur du fond des deux salles sont aussi séparées par une colonne de texte, mais dont le contenu diffère sensiblement de celui des autres colonnes de la salle. Dans la salle R, il s'agit de «Paroles prononcées: Je t'ai donné toutes les terres et tous les pays étrangers, unis sous tes sandales» (R. 12). Les signes sont tournés vers la gauche, de sorte que le texte se rapporte à la divinité de la scène R. 6,b. Dans la salle T, le texte en est: «Paroles prononcées: Je t'ai donné [toutes] les terres en paix, [tous les pays étrangers] étant unis sous tes sandales» (T. 11)[15]. Les hiéroglyphes sont tournés vers la gauche, se rapportant ainsi à la divinité de la scène T. 5,b.

Avec les salles R et T, nous retrouvons une situation analogue à celle des salles I et K de Derr, c'est-à-dire deux salles symétriques au nombre inégal de scènes. Il sera donc intéressant de regarder de près la façon dont l'imagier a traité cette différence, mais aussi, en comparaison avec la salle X, l'usage qu'il a fait de l'anacoluthe et si, malgré un nombre impair de scènes dans la salle R, il a néanmoins mis en place des relations spatiales.

2. — La mise en pages des éléments iconographiques des scènes.

Dans la salle T, deux éléments sont en lacune: le pagne du roi dans la scène T. 8 et sa couronne dans la scène T. 9[16]. Ces pertes, cependant, en raison d'une disposition des éléments iconographiques réglée dans cette salle comme du papier à musique, n'entravent pas l'étude de sa décoration. Observons en premier lieu les schémas suivants (fig. 35 et 36).

[15] Le passage «[tous les pays étrangers]» est restitué d'après *Ouadi es-Sebouâ* I, 1912, p. 219, Sixième tableau.

[16] Dans la scène T. 9, l'offrande est également en lacune, mais partiellement, seule la main gauche du roi étant perdue. Dans la main droite, il tient une cassolette d'encens. On peut donc supposer qu'il tenait une autre cassolette d'encens ou un vase à libation dans la main gauche. La première hypothèse nous semble cependant la plus probable, le vase à libation étant, dans la plus grande majorité des cas, tenu dans la main droite et l'encensoir dans la main gauche lorsque le roi procède à un encensement et une libation. Toutefois, l'encensement et l'encensement/libation pouvant se substituer l'un à l'autre par synecdoque, la perte de la main gauche du souverain n'est en rien un obstacle à l'étude de la disposition des actes rituels dans cette salle.

Accompagnateurs	Ds	ø	ø	Ds	Ds	////	Ds	Ds	Ds	ø	Ds
Couronnes	Kh	Cb – Cr		Pl	Ns	Kh	Kh	Kt	Ns – Hn/Pr		Kh
Pagnes	Sh	Sh	PT	Sh	PT	PT	PT	Sh	PT	Sh	Sh
Divinités	A-R	Mo	Kho	R-H	Se	A-R	At	Ho(1)	Ho(2)	Ho(3)	Pt+Ra+Ha
Offrandes	V	E/L	On(4)	Pl	On(5)	V	V	On(6)	Pb – En		NdR
Orientation	→					←					
Mur	N+E	E	E	E	E	S	S	O	O	O	O+N
N° scènes	R. 1	R. 2	R. 3	R. 4	R. 5	R. 6	R. 12 R. 11	R. 10	R. 9	R. 8	R. 7

Accompagnateur:
Ds = Disque solaire.

Couronnes:
Cb = Couronne blanche.
Cr = Couronne rouge.
Hn = Henou.
Kh = Kheprech.
Kt = Khat.
Ns = Némès.
Pl = Perruque lisse.
Pr = Perruque ibès.

Pagnes:
PT = Pagne à tablier.
Sh = Shendjit.

Divinités:
A-R = Amon-Rê.
At = Atoum.
Ha = Hathor.
Ho = Horus.
Kho = Khonsou.
Mo = Mout.
Pt = Ptah.
Ra = Ramsès.
R-H = Rê-Horakhty.
Se = Sekhmet.

Actes rituels et offrandes:
En = Encensement.
E/L = Encensement et libation.
NdR = Nom du roi.
On = Onguent.
Pb = Pain blanc.
Pl = Plantes.
V = Vin.

//// = Lacune.
Ø = Néant.

(1) Il s'agit d'Horus de Bouhen. (2) Il s'agit d'Horus de Miâm. (3) Il s'agit d'Horus de Baky. (4) L'onguent est contenu dans cinq vases posés sur une table. (5) Le roi offre une statuette de lui-même présentant un vase à onguent. (6) Il s'agit d'une onction.

Fig. 35: Schéma de répartition des éléments iconographiques sur les murs de la salle R.

Ce qui frappe, à l'examen de ces schémas, c'est d'abord l'extrême fluidité de la disposition des éléments dans la salle T. Dans la salle R, c'est plutôt la différence de disposition entre les actes rituels et les divinités, ainsi que l'usage de l'anacoluthe dans la partie est de la salle, usage lié à un nombre de scènes plus élevé à l'est et à l'ouest. À nos

yeux, le plus significatif réside toutefois dans le choix du vocabulaire iconographique: il est le même dans les deux salles. De ce point de vue, bien plus que les salles V et X, les salles R et T sont intrinsèquement liées l'une à l'autre. Pour cette raison, l'analyse qui suit passera en revue les différentes catégories d'éléments, en confrontant chaque fois une salle à l'autre. L'étude de l'une ne pourrait en effet se passer de celle de l'autre.

Accompagnateurs	Ds	ø	Ds	Ds	Ds	Ds	Ds	ø	ø	Ds
Couronnes	Kh	Cb	Ns	Kt	Kh	Ns	//////	Cr	Hn/Pr	Kh
Pagnes	PT	PT	Sh	PT	Sh	Sh	PT	/////	PT	Sh
Divinités	Sh	Te	Ge	No	Os	Pt-Ta	N-h	At	R-t	Mon
Offrandes	Pl	NdR	V	E/L	V	V	En+//////	On(1)	On(2)	Pb
Orientation	→	→	→	→	←	←	←	←	←	←
Murs	**S+O**	**O**	**O**	**O**	**N**	**N**	**E**	**E**	**E**	**E+S**
N° scènes	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 11 T. 10	T. 9	T. 8	T. 7	T. 6

Accompagnateur:
Ds = Disque solaire.

Couronnes:
Cb = Couronne blanche.
Cr = Couronne rouge.
Hn = Henou.
Kh = Kheprech.
Kt = Khat.
Ns = Némès.
Pr = Perruque ibès.

Pagnes:
PT = Pagne à tablier.
Sh = Shendjit.

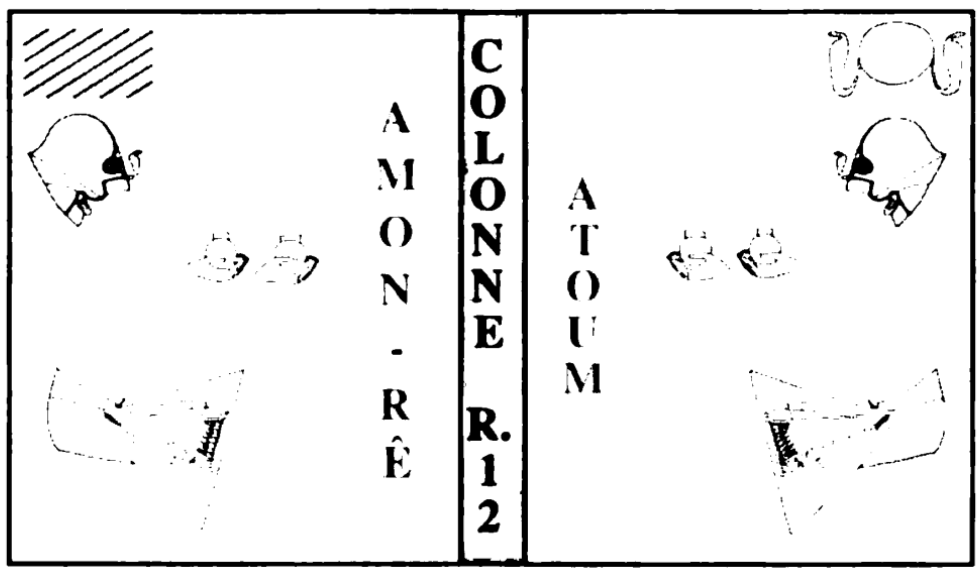
Divinités:
At = Atoum.
Ge = Geb.
Mon = Montou.
N-h = Nebet-hetepet.
No = Nout.
Os = Osiris.
Pt-Ta = Ptah-Tatenen.
R-t = Rêt-taouy.
Sh = Shou.
Te = Tefnout.

Actes rituels et offrandes:
En = Encensement.
E/L = Encensement et libation.
NdR = Nom du roi.
On = Onguent.
Pb = Pain blanc.
Pl = Plantes.
V = Vin.

Comme il se doit, c'est avec la catégorie des accompagnateurs du roi que commence l'analyse. Dans les deux salles, l'imagier a opté pour le disque solaire. Aucun autre accompagnateur n'apparaît, y compris derrière le souverain. Le disque solaire est absent de certaines scènes, mais seulement lorsque le roi porte une couronne haute. Il s'agit donc d'une question de place[17].

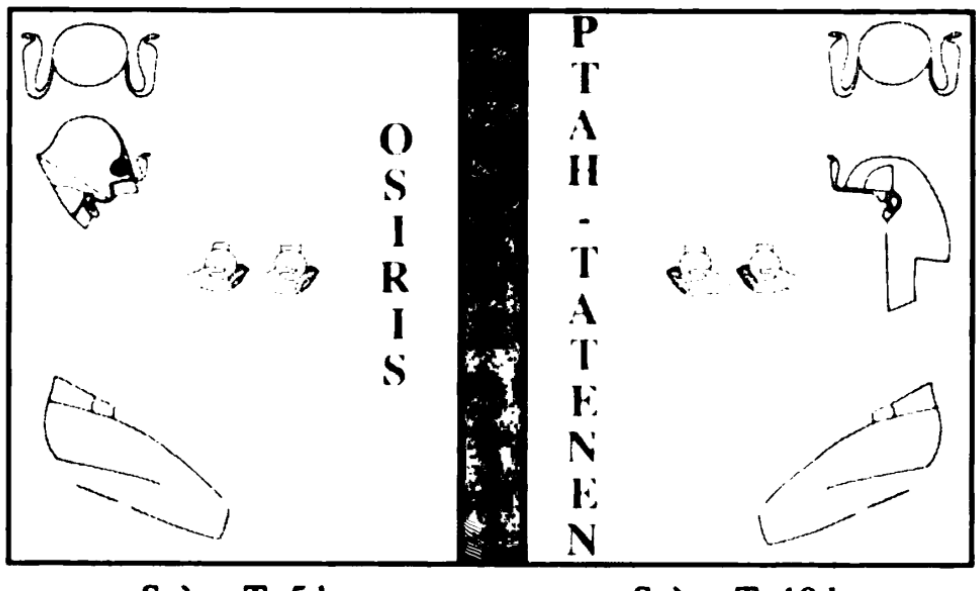
Le choix des couronnes témoigne du lien étroit entre l'iconographie des deux salles. Les mêmes couronnes y sont en effet à l'honneur: le kheprech, le khat, le némès, le henou (posé sur une perruque ibès), la couronne rouge et la couronne blanche. Dans la salle R, la perruque lisse vient s'ajouter à l'inventaire, mais cette coiffe est traitée par l'imagier en anacoluthe.

Dans les deux salles, les couronnes de la paroi du fond forment un groupe autonome, tandis que la disposition de celles des séquences est et ouest relève de l'encadrement. Au demeurant, tous les éléments des scènes de la paroi du fond des deux salles observent des relations symétriques, ce qui les érige en un groupe autonome. Cette configuration, si elle est loin d'être inhabituelle pour une telle paroi (nous l'avons déjà rencontrée), n'en mérite pas moins un traitement particulier. Le schéma suivant présente le croquis des scènes de la paroi du fond des salles R et T (fig. 37).



Scène R. 6,b Scène R. 11,b

[17] Il est ainsi absent des scènes R. 2, R. 3 (pl. 9,B), R. 8, T. 2, T. 7 (pl. 10,B) et T. 8, où le roi porte une couronne haute. Dans la scène R. 6, une lacune ne permet pas de savoir s'il était présent, mais comme le roi y porte le kheprech, couronne basse, il est probable qu'il y ait pris place.



Scène T. 5,b Scène T. 10,b

Fig. 37: Croquis des scènes de la paroi du fond des salles R et T.

On ne relève sur ces deux parois et dans les deux salles qu'un seul accompagnateur: le disque solaire (lacune de la scène R. 6,b mise à part). De même y rencontre-t-on la même offrande, celle des vases-*nw*. Dans la salle R, le roi porte le pagne à tablier (scènes R. 6,b et R. 11,b) et, dans la salle T, la shendjit (scènes T. 5,b et T. 10,b). Les pagnes du roi diffèrent donc d'une salle à l'autre, mais sont identiques sur la paroi du fond de chacune d'elle. Dans la salle R, le souverain ceint par deux fois la même couronne, le kheprech, tandis que dans la salle T, il porte le kheprech et le némès. Nous verrons que ces couronnes jouent un rôle central dans l'iconographie des salles R et T. Ce couple de couronnes est par ailleurs un couple type bien attesté, en rapport semble-t-il avec la proclamation du pouvoir royal[18]. La présence d'un couple type de couronnes sur une paroi du fond qui constitue un ensemble iconographique indépendant était en outre à attendre. Enfin, dans la salle R, le roi fait face à «Amon-Rê, le seigneur des trônes des Deux Terres, qui est à la tête (*ḥnty*) d'Ipet-Sout» (scène R. 6,b) et à «Atoum, le seigneur des Deux Terres, l'Héliopolitain» (scène R. 11,b), tandis que dans la salle T, il présente son offrande à «Osiris, le seigneur de l'éternité-*nḥḥ*» (scène T. 5,b) et à «Ptah-Tatenen» (scène T. 10,b).

Le choix de ces divinités appelle deux remarques. La première consiste dans le jeu qu'on peut observer entre elles et les offrandes qui leur sont adressées, jeu que nous avons relevé sur le mur du fond de la salle I de

[18] Cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, pp. 84-85 (avec une note de K. GOEBS), 185 (index) et T. HARDWICK, «The Iconography of the Blue Crown», *JEA* 89, 2003, p. 118, note 7. On verra aussi E. TEETER, *Presentation of Maat* (*SAOC* 57), 1997, p. 24 et J. KARKOWSKI, *Deir el-Bahari* VI, 2003, pp. 61-62 et 77.

Derr: à des divinités complémentaires sont faites des offrandes identiques. Cette relation est encore renforcée dans la salle R par la présence d'une même couronne et d'un même pagne et, dans la salle T, par celle d'un même pagne (auquel s'ajoutent les accompagnateurs).

Si le couple constitué par Amon-Rê et Atoum peut être qualifié de solaire, celui que forment Osiris et Ptah-Tatenen peut être qualifié de chthonien. Entre les deux parois se répartissent ainsi les deux pôles d'un couple thématique solaire-chthonien, répartis de façon conventionnelle, le pôle solaire étant au sud (salle R) et le pôle chthonien au nord (salle T)[19]. Ici, chaque pôle est lui-même scindé en deux, le pôle solaire étant représenté par Amon-Rê et Atoum, le pôle chthonien par Osiris et Ptah-Tatenen[20].

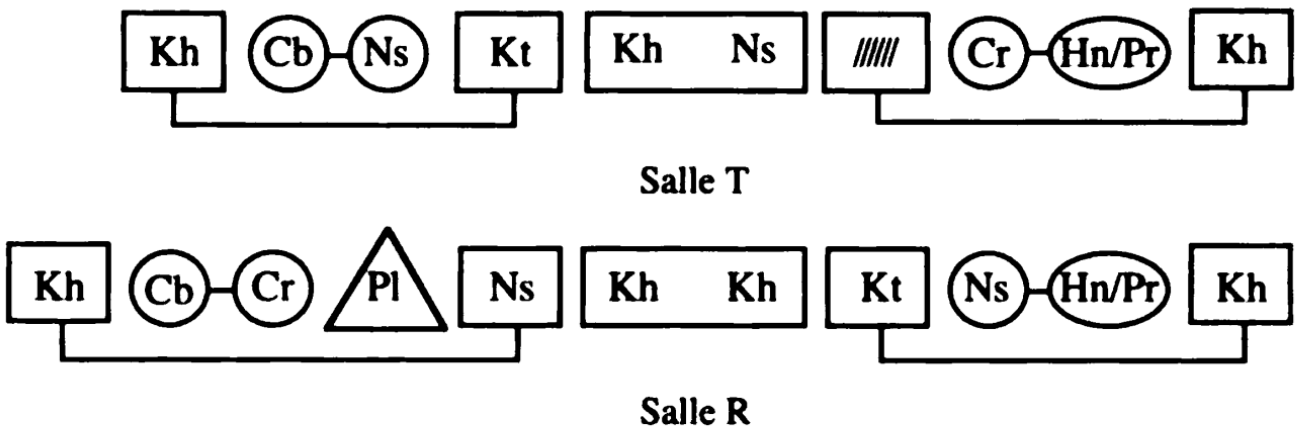
Dans la «salle astronomique» du Ramesseum (salle P), une telle double scission du couple thématique solaire-chthonien peut également être observée entre les colonnes situées au sud et au nord de la salle. Le pôle chthonien y est représenté par Ptah (et Sekhmet) et Osiris (et Isis), à peu de chose près comme à Seboua, tandis que le pôle solaire y est incarné par Rê-Horakhty (et Iousâas) et Onouris-Shou (et Tefnout). Toujours dans la salle P du Ramesseum, mais sur les colonnes bordant la travée centrale, ce sont cette fois les deux formes d'apparition d'Amon-Rê qui font l'objet d'une telle double scission. Ses aspects ithyphallique et anthropomorphe sont en effet dédoublés, occupent chacun deux scènes et sont encore différenciés sur chaque colonne par leur nom, leurs épithètes et les parèdres qui les accompagnent[21]. Le procédé de la double scission n'est donc pas propre aux salles R et T de Seboua. Il nous apparaît même comme une extension du principe de la symétrie fonctionnelle (sorte d'extension supersymétrique) et, à ce titre, pourrait sans doute être remarqué ailleurs.

Nous avons vu plus haut que les couronnes sont les mêmes dans les salles R et T, à une exception près (la perruque lisse de la scène R. 4). Une grande similitude caractérise également leur disposition dans les séquences est et ouest (c'est-à-dire paroi du fond mise à part), comme le montre le schéma suivant (fig. 38).

[19] Sur ce couple type, cf. *supra*, p. 44.

[20] Pour ces deux derniers, en tant que représentants du pôle chthonien, cf. J. OSING, «Zur Anlage und Dekoration des Tempels von Hibis», *Studies in Egyptology Presented to Miriam Lichtheim* II, 1990, p. 756, note 12.

[21] Cf. B. LURSON, «La «Salle astronomique» du Ramesseum (salle P)», in: *Les lieux de culte en Orient* (*AOB* XVII), 2003, pp. 22-24 et 25-26.



Cb = Couronne blanche.
Cr = Couronne rouge.
Hn = Henou.
Kh = Kheprech.
Kt = Khat.
Ns = Némès.
Pl = Perruque lisse.
Pr = Perruque ibès.
///// = Lacune.

Fig. 38: La disposition des couronnes du roi dans les salles R et T.

Dans les deux salles, la disposition des couronnes est régie par deux encadrements, l'un dans la partie est et l'autre dans la partie ouest, les images royales des moitiés est et ouest de la paroi nord de la salle R et sud de la salle T y étant incorporées. La seule différence entre les deux chapelles réside dans l'anacoluthe que constitue la perruque lisse de la scène R. 4.

Les couronnes d'encadrement sont le kheprech (scènes R. 1, R. 7 = pl. 10,A, T. 1 et T. 6), le khat (scènes R. 10 et T. 4) et le némès (scène R. 5). Dans la scène T. 9, la couronne est en lacune. Toutefois, la présence d'un disque solaire, qui exclut toute couronne haute, comme le henou, la couronne blanche ou la couronne rouge, plaide en faveur d'une couronne basse. Il est donc possible qu'il se soit agi d'un kheprech, d'un khat ou d'un némès, ce qui paraît logique, si on se réfère aux couronnes d'encadrement susmentionnées et à la régularité de leur association. Aucune trace probante ne permet cependant de l'affirmer. Le choix des couronnes d'encadrement, kheprech, némès et khat, ces deux derniers formant un couple type bien connu, dérive, si l'on peut dire, de celui utilisé par l'imagier pour les couronnes de la paroi du fond de la salle T, soit le kheprech et le némès (scène T. 5 et T. 10). En ce sens, les couronnes d'encadrement des séquences est et ouest de cette salle apparaissent comme des projections de ce groupe central. Une analyse similaire peut également être faite pour la salle R, le kheprech étant dupliqué sur la paroi du fond de cette chapelle (scènes R. 6 et R. 11). Cette configuration rappelle celle qui prévaut pour les couronnes des salles V et X, les offrandes de la salle V (fig. 21 et 22), mais aussi les couronnes et les

offrandes de la salle K du temple de Derr (fig. 2). Or, ces salles ont en commun des relations essentiellement construites dans le plan.

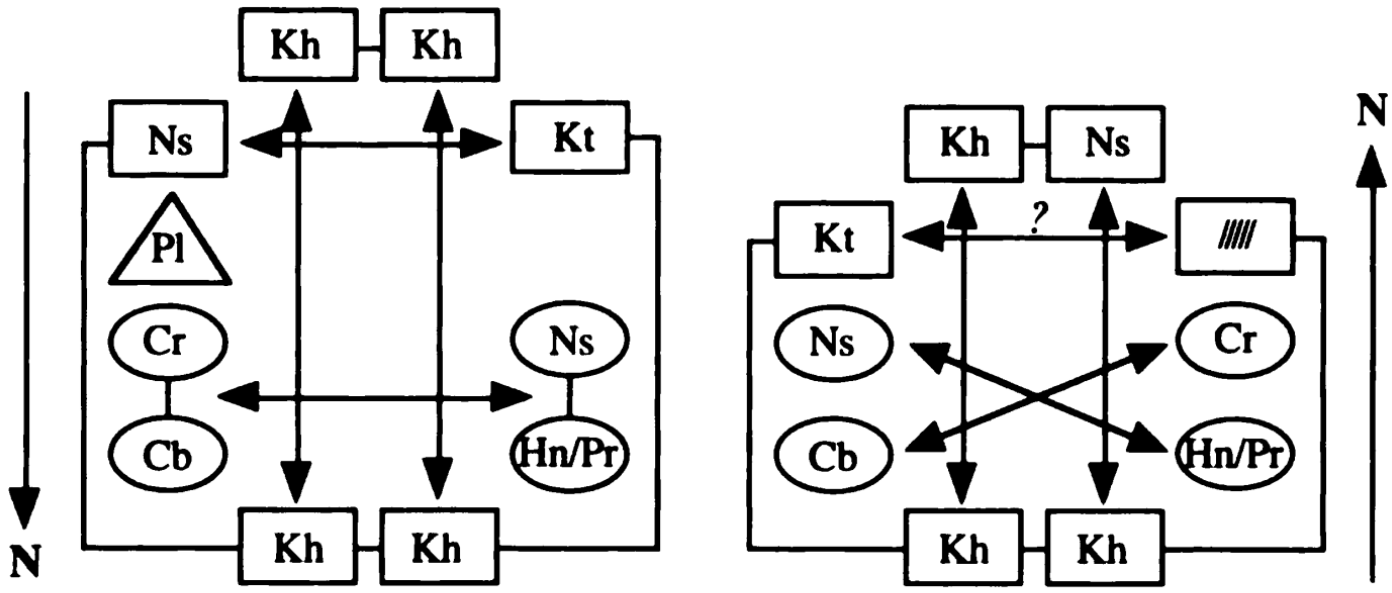
Dans la salle R, les couronnes encadrées sont, à l'est, la couronne blanche (scène R. 2) et la couronne rouge (scène R. 3; pl. 9,B), couple type bien attesté et, à l'ouest, le némès (scène R. 9) et le henou posé sur une perruque ibès (scène R. 8). À notre connaissance, le némès et le henou ne forment pas un couple type. La logique de la disposition, cependant, ne peut que nous en faire constater l'association. Dans la salle T, on ne peut également que constater la présence d'un autre couple encadré de couronnes qui ne semble pas être non plus un couple type. Les couronnes encadrées y sont en effet, à l'ouest, la couronne blanche (scène T. 2) et le némès (scène T. 3) et, à l'est, la couronne rouge (scène T. 8) et le henou posé sur une perruque ibès (scène T. 7; pl. 10,B). On sait que le henou et le pschent (ici sous la forme de la couronne rouge) forment un couple type, très employé dans le Petit Temple d'Abou Simbel[22]. Mais, à notre connaissance en tout cas, la couronne blanche et le némès ne constituent pas de couple type. Autrement dit, on relève dans chaque salle la présence d'un couple type et de deux couronnes associées, mais qui ne forment pas de couple type. Dans les deux cas, le némès est l'une de ces deux couronnes associées. Ce sont donc, dans la salle R, le henou et le némès et, dans la salle T, la couronne rouge et le némès.

Or, nous avons vu que le pschent et le henou d'une part, la couronne blanche et la couronne rouge, d'autre part, sont deux couples type. C'est donc comme si l'imagier avait désuni ces couples et associé à l'un de leurs membres le némès, pour jouer le rôle de catalyseur dans le cadre d'une spéculation sur la symbolique de ces couronnes et, plus spécifiquement, du pschent et du henou. Dans les deux cas, c'est donc l'une des couronnes du couple type de la salle symétrique que l'imagier a empruntée pour former le second couple encadré de couronnes. Cela se traduit également en termes de relations spatiales.

On pourrait en effet considérer que la salle R présente ces deux couples de couronnes, ce qui se manifeste par l'emploi de relations symétriques fonctionnelles, au sein desquelles le némès est incongru. Dans la salle T, les relations croisées sont développées afin de suggérer l'enchevêtrement des couronnes sur lesquelles portent la spéculation, ce qui s'exprime par le biais de relations diagonales, au sein desquelles le némès continue à faire figure d'intrus. Bien sûr, l'exposé que nous venons de faire peut être renversé. La salle R peut être considérée comme

[22] Cf. *supra*, p. 16.

la clef de l'association entre la couronne blanche et le némès sur la paroi ouest de la salle T. Dans tous les cas, l'iconographie de ces deux salles doit être considérée conjointement. Ces relations spatiales sont résumées dans le schéma suivant (fig. 39).



Cb = Couronne blanche. Hn = Henou. Kt = Khat. Pl = Perruque lisse.
Cr = Couronne rouge. Kh = Kheprech. Ns = Némès. Pr = Perruque ibès.
///// = Lacune.

Les flèches indiquent les relations spatiales et les traits simples les relations dans le plan.

Fig. 39: Les relations spatiales entre les couronnes des salles R et T.

Au commentaire ci-dessus et pour la compréhension du schéma précédent, on ajoutera que les couronnes des scènes R. 1,a, R. 7,a (pl. 10,A), T. 1,a et T. 6,a ne sont pas seulement couronnes d'encadrement, mais qu'elles sont aussi en relation symétrique (symétries axiale et fonctionnelle) avec celles de la paroi du fond de chaque salle (scène R. 6, R. 11, T. 5 et T. 10). Ces scènes se trouvent en effet sur les parois sud de la salle R et nord de la salle T, c'est-à-dire qu'elles font face aux scènes de la paroi du fond des chapelles. Il y a donc dans les salles deux axes de symétrie, l'un nord-sud et l'autre est-ouest. En outre, la présence de cinq scènes sur les murs est et nord de la salle R a conduit l'imagier à faire de la perruque lisse de la scène R. 4 une anacoluthe. Nous n'avons cependant pas d'hypothèse à avancer pour expliquer le choix de cette couronne, ou la raison pour laquelle l'imagier a choisi de frapper cette scène-là du sceau si particulier de l'anacoluthe.

Autant que la lacune qui touche le pagne de la scène T. 8 permette d'en juger, les principes de disposition pour lesquels l'imagier a opté lors de la répartition de cet élément iconographique diffèrent sensiblement d'une chapelle à l'autre. Leur seul point commun consiste en ce que, sur la paroi du fond, le roi porte par deux fois le même pagne, le pagne à tablier dans la salle R (scènes R. 6 et R. 11) et la shendjit dans la salle T (scènes T. 5 et T. 10), comme nous l'avons vu plus haut.

Dans la salle R, de part et d'autre de ce groupe central, l'imagier a disposé les pagnes en un chiasme de structure A-A-B-A // A-B-A-A, soit:

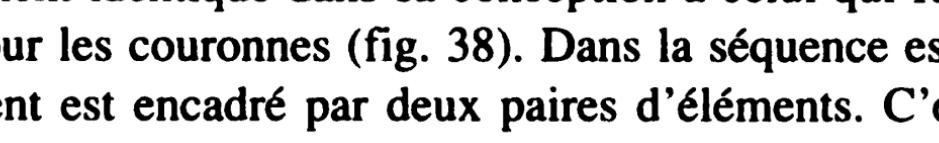
Sh — Sh — PT — Sh — (PT) // Sh — PT — Sh — Sh

Entre parenthèses figure le pagne à tablier de la scène R. 5, anacoluthe dont la raison d'être nous échappe. Elle est certes consécutive à la présence de cinq scènes sur la paroi est de la chapelle, mais le choix du pagne à tablier comme celui de la scène R. 5 pour l'y faire prendre place n'en restent pas moins obscurs. On notera simplement, comme nous le verrons plus bas, que les divinités des scènes R. 4 et R. 5 sont associées l'une à l'autre et qu'une anacoluthe prend place dans chacune de ces scènes (la perruque lisse dans la scène R. 4 et le pagne à tablier dans la scène R. 5).

Le pagne de la scène T. 8 est en lacune. Toutefois, que l'on restitue un pagne à tablier ou une shendjit, aucun chiasme n'apparaît. Le principe sollicité par l'imagier pour la disposition des éléments iconographiques de cette catégorie n'est donc pas le même dans les deux salles. Il semble que, dans la salle T, il ait choisi l'encadrement. Dans la séquence ouest, le pagne servant à l'encadrement est le pagne à tablier (scènes T. 1 et T. 4), tandis que les pagnes encadrés sont le pagne à tablier (scène T. 2) et la shendjit (scène T. 3). Dans la séquence est, si l'on restitue un pagne à tablier dans la scène T. 8, ce qu'aucun indice ne confirme toutefois[23], on peut alors observer, d'une séquence à l'autre, une permutation entre les pagnes d'encadrement et les pagnes encadrés. En d'autres termes, le couple que forment la shendjit et le pagne à tablier, encadré à l'ouest (scènes T. 2 et T. 3), encadrerait à l'est (scènes T. 6 et T. 9) et le pagne à tablier, qui encadre à l'ouest

[23] Si une shendjit a pris place dans la scène T. 8 et si on suppose que la répartition des pagnes dans les deux séquences était identique, alors il faudrait considérer la shendjit de la scène T. 6,a comme une anacoluthe. En l'absence de toute trace du pagne, cependant, ces considérations relèvent de la pure hypothèse.

(scènes T. 1 et T. 4), serait encadré à l'est (scènes T. 7 et *T. 8). Le schéma suivant présente cette double (et hypothétique) permutation (fig. 40).



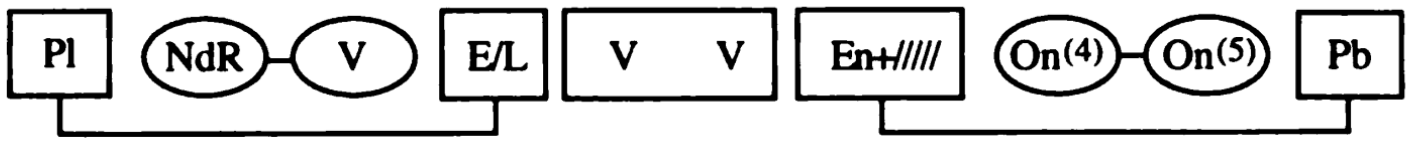
PT = Pagne à tablier. Sh = Shendjit.

En gris sont indiqués les pagnes d'encadrement de la séquence ouest et les pagnes encadrés de la séquence est. Dans cette dernière, un pagne à tablier a été restitué dans la scène T. 8. Sur arrière-plan gris sont indiqués les pagnes encadrés de la séquence ouest et les pagnes d'encadrement de la séquence ouest.

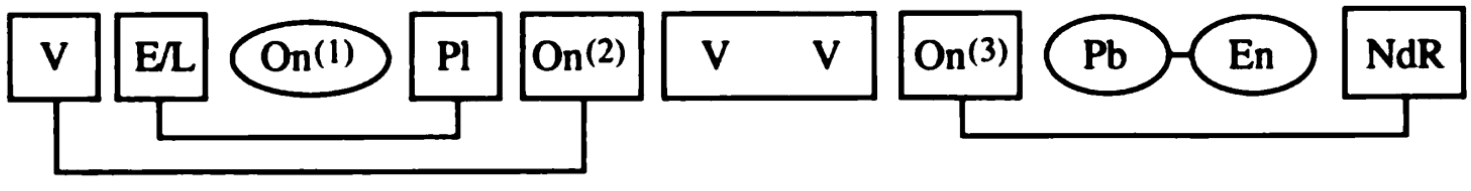
Fig. 40: Permutation entre les pagnes des séquences est et ouest de la salle T.

Se distinguant par leur disposition des divinités auxquelles pourtant elles sont destinées, les offrandes et actes rituels sont régis par le principe de l'encadrement. Dans les séquences ouest des deux salles et est de la salle T, une paire d'éléments est encadrée par deux éléments. C'est un encadrement identique dans sa conception à celui qui fut choisi par l'imagier pour les couronnes (fig. 38). Dans la séquence est de la salle R, un élément est encadré par deux paires d'éléments. C'est un encadrement à deux niveaux, accentuant davantage encore la mise en abîme que constitue ce principe de disposition[24]. Nous qualifions l'encadrement extérieur d'encadrement de niveau 1 et l'encadrement intérieur d'encadrement de niveau 2. Le choix de ce type d'encadrement est lié à la présence de cinq scènes sur la paroi est de la salle R. Plutôt qu'une anacoluthe, solution choisie pour les couronnes (cf. nouveau la fig. 38), l'imagier aura opté pour un type d'encadrement qui lui permette d'intégrer cinq éléments. Le schéma suivant présente ces quatre encadrements (fig. 41).

[24] Ce type d'encadrement n'est pas exceptionnel. On peut ainsi le relever dans les salles O et R du Grand Temple d'Abou Simbel et, peut-être aussi, dans la salle Q; cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, fig. 3 p. 34 (salle O), fig. 12 p. 109 (salle Q) et fig. 13 p. 120 (salle R).



Salle T



Salle R

En = Encensement. NdR = Nom du roi. Pb = Pain blanc. V = Vin.
E/L = Encensement et libation. On = Onguent. Pl = Plantes. ///// = Lacune.

(1) L'onguent est contenu dans cinq vases posés sur une table. (2) Le roi offre une statuette de lui-même présentant un vase à onguent. (3) Il s'agit d'une onction (4) Le roi offre un sphinx présentant un vase à onguent. (5) L'onguent est contenu dans un vase.

Fig. 41: La disposition des actes rituels et des offrandes dans les salles R et T.

Si le principe de disposition auquel l'imagier a fait appel est aisé à décrire, il n'en est pas moins difficile à mettre en évidence, surtout si on décide de considérer en premier lieu la salle R. Il y a en effet d'une salle à l'autre des substitutions et des permutations entre les actes rituels, qui tiennent de ceux relevés pour les couronnes et pour les pagnes. Les substitutions constatées pour les couronnes consistent en la formation de nouvelles paires d'éléments encadrés. Toutefois, les éléments ne changent pas de statut, c'est-à-dire que les couronnes d'encadrement restent couronnes d'encadrement dans l'une et l'autre salle, comme les couronnes encadrées (fig. 38). C'est ce que nous appelons substitution. Avec les pagnes de la salle T, c'est en revanche sur le changement de statut que l'imagier a joué[25]. Les pagnes d'encadrement de la séquence ouest sont des pagnes encadrés dans la séquence est, tandis les pagnes d'encadrement de la séquence est sont des pagnes encadrés dans la séquence ouest (fig. 40). Nous parlons alors de permutation. La disposition dans l'une et l'autre salle des actes rituels tient de la substitution (d'éléments) et de la permutation (statut). Comme pour les couronnes, on les observe également d'une salle à l'autre.

[25] Il est entendu que ces remarques se fondent sur la restitution d'un pagne à tablier dans la scène T. 8.

Autant les substitutions entre les couronnes donnent l'impression que la salle R est à prendre en considération avant la salle T pour la compréhension de leur disposition dans celle-ci, autant il est clair qu'avec les actes rituels, il faut se référer en premier lieu à la salle T pour comprendre les associations de la salle R. Commençons donc par la salle T.

Dans la séquence est, le pain blanc (scène T. 6) forme l'encadrement avec l'encensement (scène T. 9)[26], tandis que les offrandes encadrées sont identiques: deux fois l'onguent (scènes T. 7 = pl. 10,B et T. 8). Avec deux éléments formant un couple type pour servir l'encadrement et deux éléments identiques pour jouer le rôle d'actes rituels encadrés, cet encadrement est sans surprise. Le vase dans lequel l'onguent est contenu diffère cependant d'une scène à l'autre. Dans la scène T. 7, il s'agit du traditionnel vase à onguent, mais dans la scène T. 8, il s'agit d'une statuette du roi qui, sous l'aspect d'un sphinx, tient entre les mains ce même vase, de taille nettement réduite, bien sûr, peut-être zoocéphale et surmonté d'un disque solaire.

Dans la séquence ouest, les offrandes d'encadrement sont les plantes (scène T. 1), associées à l'encensement et la libation (scène T. 4), offrande et acte rituel qui constituent un couple type[27]. Les offrandes encadrées forment aussi un couple type, puisqu'il s'agit du nom du roi (scène T. 2) et du vin (scène T. 3), variante de celui qui associe le vin et Maât[28]. Avec deux couples type, cet encadrement est, comme celui précédemment décrit, sans surprise. Dans la salle R, en revanche, les choses se corsent. Amorçons donc l'analyse avec ce qui est commun aux deux salles.

Dans la séquence est, l'offrande encadrée est l'onguent (scène R. 3; pl. 9,B). Même si elle est dupliquée dans la séquence est de la salle T (scènes T. 7 = pl. 10,B et T. 8), l'offrande n'en conserve pas moins le même statut, celui d'offrande encadrée. Toujours dans la même séquence, l'encadrement de niveau 2 repose sur le couple type que forment l'encensement et la libation (scène R. 2) et les plantes (scène R. 4). Là encore, comme dans la salle T (scènes T. 1 et T. 4), cet acte rituel et cette offrande gardent le même statut. Mais voilà tout pour les points communs. Poursuivre l'analyse comparative nécessite désormais d'explorer le champ des permutations.

[26] Cette offrande n'est que partiellement conservée. Dans le commentaire qui suit, ne sera pris en compte que l'encensement, l'encensement et l'encensement/libation pouvant se substituer l'un à l'autre; cf. *supra*, note 16 p. 116.

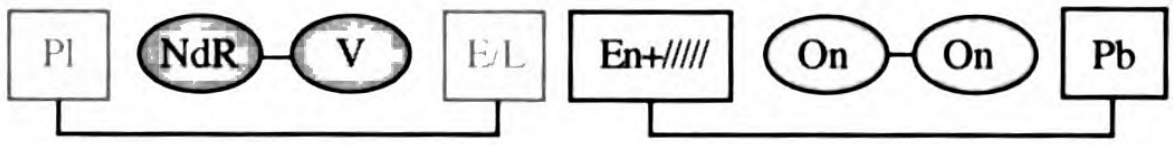
[27] Cf. *supra*, p. 81, à propos de la salle X, où ce couple type est par deux fois utilisé.

[28] Cf. *supra*, p. 31.

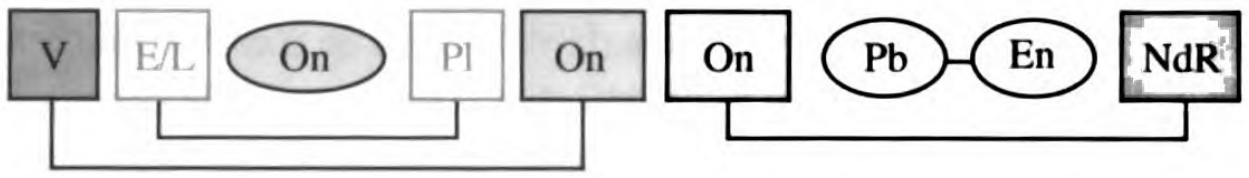
Celui-ci est cependant limité, une seule permutation étant repérable. Elle concerne les offrandes encadrées de la séquence ouest, couple type que forment le pain blanc (scène R. 9) et l'encens (scène R. 8). Dans la salle T, en effet, ces offrandes sont offrandes d'encadrement dans la séquence est (scènes T. 6 et T. 9). Au fond, malgré cette permutation, l'analyse pour le moment ne révèle pas de difficulté majeure, dans la mesure où les couples type reconnus dans la salle R sont les mêmes que dans la salle T et qu'ils sont bien attestés. Car la complexité vient en fait de deux permutations, chacune étant associée à une substitution, ce qui façonne des couples d'actes rituels et d'offrandes absolument inhabituels et dont l'identification ne peut par conséquent passer que par une comparaison avec la salle T.

Une fois les offrandes encadrées de la séquence ouest mises en évidence, l'offrande encadrée de la séquence est et l'encadrement de niveau 2 de cette même séquence, il reste en effet deux couples d'offrandes, censés encadrer les offrandes de la séquence ouest et former l'encadrement de niveau 1 de la séquence est. Ces offrandes, quelles sont-elles? À l'est, il s'agit du vin (scène R. 1) et de l'onguent (scène R. 5), à l'ouest de l'onguent (scène R. 10) et du nom du roi (scène R. 7; pl. 10,A). Or, ces quatre offrandes sont, dans la salle T, offrandes encadrées. Autrement dit, entre les deux salles, se révèle une permutation, le statut de ces offrandes différant. Mais dans la salle T, le vin est associé dans la séquence ouest au nom du roi (scènes T. 2 et T. 3), tandis que l'onguent est, d'une certaine façon, associé à lui-même (scènes T. 7 = pl. 10,B et T. 8). La création de nouveaux couples pour la salle R, selon une méthode identique à celle des couronnes, soit A1 + A2 et B1 + B2 donnant A1 + B1 et A2 + B2, permet de parler de substitution. Sans se rapporter à la salle T, il est en outre difficile de comprendre l'association du vin et de l'onguent, comme celle de l'onguent et du nom du roi, ces couples d'offrandes étant très inhabituels. Le schéma suivant résume les relations, permutations et substitutions, entre les actes rituels et les offrandes des deux salles, dont la description aura sans doute quelque peu égaré le lecteur (fig. 42).

Comme dans la salle T, l'onguent est très sollicité dans la salle R, puisqu'il n'y apparaît pas moins de trois fois. Et comme dans la salle T, cette offrande ne présente jamais le même aspect. Dans la scène R. 3, il est contenu dans cinq vases posés sur un table présentée par le roi (pl. 9,B). Dans la scène R. 5, le roi présente une statuette de lui-même au genou en terre, tenant entre les mains un vase, de taille réduite, hiéracocéphale et surmonté d'un disque solaire. Et dans la scène R. 10, l'onguent est



Salle T



Salle R

En = Encensement. NdR = Nom du roi. Pb = Pain blanc. V = Vin.
E/L = Encensement et libation. On = Onguent. Pl = Plantes. ///// = Lacune.

En gris sont indiqués les actes rituels d'encadrement de la séquence ouest de la salle T et de la séquence est de la salle R (encadrement de niveau 2).
Sur arrière-plan gris sont indiqués les actes rituels encadrés de la séquence ouest de la salle T et deux des actes rituels d'encadrement des séquences est (encadrement de niveau 1) et ouest de la salle R.
En noir sont indiqués les actes rituels d'encadrement de la séquence est de la salle T et les actes rituels encadrés de la séquence ouest de la salle R.
Sur arrière-plan gris clair sont indiqués les actes rituels encadrés de la séquence est de la salle T, l'acte rituel encadré de la séquence est de la salle R et deux des actes rituels d'encadrement des séquences est (encadrement de niveau 1) et ouest de la salle R.

Fig. 42: Substitutions et permutations entre les actes rituels des salles R et T.

cette fois offert au dieu sous la forme d'une onction. Autrement dit, dans aucune des scènes des salles R et T qui montrent cette offrande, l'onguent n'est offert de la même façon.

Il est possible de relever, entre les actes rituels et offrandes des salles R et T, quelques relations fondées sur les symétries axiale et fonctionnelle. Ces liens sont cependant loin d'être représentatifs des principes de disposition choisis par l'imagier, essentiellement dans le plan, comme le chevauchement de scènes de part et d'autre de l'angle des pièces le laissaient supposer (scènes R. 1, R. 7 = pl. 10,A, T. 1 et T. 6). Dans la salle R,

Il n'est pas si courant que, sous Ramsès II, des divinités situées dans des scènes contiguës observent entre elles un lien théologique[29]. Dans le Grand Temple d'Abou Simbel, par exemple, ce type de lien n'est attesté que pour la moitié nord de la salle N (où il ne concerne que deux scènes), la salle Q et la salle R[30]. Ce qui est encore moins courant, c'est que ce lien théologique supplante tout autre lien au point qu'il faille considérer d'un bloc les divinités des parois est et ouest de la salle T, où le phénomène est le plus flagrant. Isoler les divinités de leurs voisines et chercher pour chacune un correspondant spécifique est ici un non-sens. Seule la séquence compte, pas la scène.

Dans la salle R, les divinités de la séquence est forment deux groupes. Le premier, au nord, réunit les divinités de la triade thébaine, avec «Amon-Rê, le seigneur des trônes des Deux Terres, qui est à la tête (*ḥnty*) d'Ipet-Sout, le grand dieu, le seigneur du ciel» (scène R. 1), «la grande (*wr.t*) Mout, la maîtresse d'Isherou» (scène R. 2) et «Khonsou dans Thèbes, Neferhotep» (scène R. 3; pl. 9,B). Le second, au sud, réunit «Rê-Horakhty, le grand dieu» (scène R. 4) et «la grande (*ʿ3.t*) Sekhmet, l'aimée de Ptah» (scène R. 5). Ce dernier rappelle le couple que forment, sur la paroi nord de la salle X, Atoum et Sekhmet (scènes X. 6 et X. 7). Les divinités de la séquence ouest composent une variante du groupe traditionnel que forment Thot et les Horus de Nubie[31], en juxtaposant une triade dont Ptah prend la tête et trois de ces Horus (chacun occupant une scène). La triade se compose de «Ptah, le seigneur de Maât», de «Rê-messou-mery-Imen dans le domaine (*pr*) d'Amon» et d'«Hathor, la maîtresse de Gebelein (*ʾInrty*)» (scène R. 7; pl. 10,A). La répartition des Horus de Nubie suit une logique géographique identique à celle précédemment constatée, puisqu'ils se succèdent du nord au sud[32]: «Horus, le seigneur de Baky» (scène R. 8), «Horus, le seigneur

[29] À propos de ce type de lien, cf. *supra*, note 22 p. 26.

[30] Cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, fig. 2 p. 16 (salle N), fig. 12 p. 109 (salle Q) et fig. 14 p. 123 (salle R).

[31] Cette association est attestée depuis au moins la XVIII[e] dynastie, par exemple dans le spéos d'Abou Oda, où Horemheb offre les vases-*nw* à Thot, Horus de Miâm, Horus de Bouhen, Horus de Baky et Horus de Meha; cf. *PM* VII, 121, (3), ainsi que J. ČERNÝ et E. EDEL, *Abou Oda. Textes hiéroglyphiques* (*CEDAE, CS* n° 37), 1958, p. 3 (B. 3 = scène C. 3). Pour une liste d'exemples où apparaissent les quatre Horus de Nubie, cf. L. HABACHI, «Divinities Adored in the Area of Kalabsha», *MDAIK* 24, 1969, p. 172, note 3. Sous Ramsès II, un exemple intéressant de cette association se rencontre parmi les divinités de la frise du mur sud du sanctuaire de la chapelle méridionale du complexe d'Abou Simbel; cf. C. DESROCHES NOBLECOURT et *alii*, *Chapelle méridionale. Textes hiéroglyphiques* (*CEDAE, CS* n° 38), 1956, p. 6, Y. 5.

[32] Cf. *supra*, note 47 pp. 89-90.

de Miâm» (scène R. 9) et «Horus, le seigneur de Bouhen» (scène R. 10).

En quoi l'association entre une triade emmenée par Ptah et ces trois Horus peut-elle être rapprochée du groupe que forment Thot et les Horus? D'abord en vertu du lien entre Ptah et la lune qui, par exemple, est posé dans la salle E du temple de Derr[33]. Ensuite parce que dans la scène R. 7 (pl. 10,A), comme dans les scènes V. 3 (pl. 9,A) et V. 6, les attributs de Ramsès sont lunaires. Il ceint en effet un némès, surmonté d'un mortier sur lequel sont posés un disque et un croissant lunaires, c'est-à-dire le même couvre-chef que dans la salle V. Seul son pagne diffère, le dieu portant dans la scène R. 7 une shendjit.

Au fond, cette salle présente les grands dieux qui, à l'époque de Ramsès, sont les principaux dieux de l'Égypte[34]. Et avec la présence d'Atoum aux côtés d'Amon-Rê sur le mur du fond (scènes R. 6 et R. 11), le tableau est complet. Amon-Rê occupe dans la salle R une position prééminente, puisqu'il y apparaît deux fois, dont une fois avec sa triade (scènes R. 1-R. 3 et R. 6), mais dans un temple qui lui est consacré, cela semble justifié. On notera surtout la présence des deux parèdres de Ptah, Hathor (scène R. 7; pl. 10,A) et Sekhmet (scène R. 5), celle-ci étant associée à Rê-Horakhty (scène R. 4). Dans un temple nubien, cette association pourrait avoir une connotation mythique forte, d'autant que le mur ouest fait la part belle aux dieux de Nubie, dont les épithètes dressent en effet la carte d'une contrée où la déesse est censée s'être enfuie, avant de rentrer en Égypte sous le nom d'Hathor et ce grâce au dieu lunaire Thot.

Dans la salle T, on ne saurait dissocier les divinités des séquences est et ouest. Ensemble, elles forment en effet les premières générations de l'Ennéade thébaine. Sur le mur est prennent ainsi place «Montou, le seigneur de Thèbes» et «Rêt-taouy, la maîtresse du ciel, la souveraine (*ḥnw.t*) des dieux» (scènes T. 6 et T. 7 = pl. 10,B), «Atoum, [le seigneur des] Deux Terres, l'Héliopolitain» et «Nebet-hetepet» (scènes T. 8 et T. 9). La séquence ouest regroupe «Shou, le grand dieu, le seigneur du ciel» et «Tefnout, la maîtresse du ciel» (scènes T. 1 et T. 2), «Geb, le père de tous les dieux» et «Nout»[35] (scènes T. 3 et T. 4).

[33] Cf. B. LURSON, «De Derr à Héliopolis», *KBN* 1, 2003, pp. 153-155 (avec la fig. 11).

[34] Cf. J. YOYOTTE, «Les grands dieux et la religion officielle», *BSFE* 3, février 1950, pp. 19-22. Voir aussi I. HEIN, *Ramessidische Bautätigkeit in Nubien* (*GOF* IV/22), 1991, pp. 79, 118, 119-121 et 127-128, pour le culte de ces dieux dans les temples nubiens de Ramsès II.

[35] Le signe en lacune situé après le nom de la déesse était très vraisemblablement le déterminatif de la déesse assise à même le sol; cf. *Ouadi es-Sebouâ* I, 1912, p. 243, Quatrième tableau.

Sur la paroi est, Montou et Atoum sont associés à une parèdre, de sorte que la hiérarchie des générations disparaît au profit d'une présentation parallèle de quatre couples divins. Il manque bien sûr à cette divine compagnie son chef, Amon-Rê, mais celui-ci apparaît en face, dans la salle R, où il est associé aux principales divinités de l'Égypte, tandis que la dernière génération de l'Ennéade est, dans la salle T, représentée par Osiris, qui prend place sur le mur du fond (scène T. 5) en compagnie de Ptah-Tatenen (scène T. 10). Autrement dit, le couple thématique solaire-chthonien illustré par les divinités de la paroi du fond des deux salles se double d'une polarité «générationnelle», la tête de l'Ennéade thébaine présidant dans la salle R, le mur sud de cette salle lui faisant la part belle, alors que la dernière génération, représentée par Osiris, se trouve sur le mur du fond de la salle T.

Avec les divinités, la complémentarité thématique des salles R et T atteint un paroxysme. Il est clair, en effet, qu'elles se partagent les divinités de l'Ennéade thébaine, dont la représentation peut avoir été un impératif de leur programme iconographique, ce dont témoigne leur disposition, une juxtaposition uniquement fondée sur des liens théologiques. Par conséquent, la présence de cinq scènes sur la paroi est de la salle R, contre quatre sur la paroi ouest, trouve très certainement sa raison d'être dans la nécessité de représenter la triade thébaine au complet et/ou d'adjoindre une parèdre à Rê-Horakhty. Ces remarques sur la complémentarité entre les deux salles sont une transition adéquate vers la synthèse et la tentative d'exégèse.

3. — Synthèse et tentative d'exégèse.

Comme pour les salles précédemment étudiées, cette synthèse a pour objet de mettre en évidence les points communs entre l'iconographie des chapelles secondaires R et T, à l'exclusion des principes de disposition, dont la mise en perspective avec ceux des salles V et X, I et K, est réservée à la conclusion. Toutefois, les liens puissants qui, en matière de vocabulaire iconographique, unissent les deux salles, nous ont déjà fait aborder la question de la complémentarité de ces deux chapelles. Pour comprendre les associations entre les couronnes et les actes rituels, mais aussi les divinités, il fallait en effet étudier conjointement la décoration de ces deux salles. En ce qui concerne le vocabulaire iconographique, cette synthèse consistera donc surtout en des rappels de ce que nous avons déjà vu.

Concernant la paroi du fond des salles, évoquons à nouveau les couronnes, les offrandes, mais aussi les divinités, dont nous avons vu qu'elles forment les deux pôles complémentaires d'un couple thématique associant divinités solaires et chthoniennes (fig. 37). On ajoutera cependant un point supplémentaire à ce que nous avons dit plus haut, qui concerne les colonnes de texte situées en leur centre. Par leur contenu, ces colonnes de texte se distinguent en effet singulièrement des autres colonnes de texte des deux chapelles. Elles sont en revanche presque identiques. Rappelons-en la teneur:

– «Paroles prononcées: Je t'ai donné toutes les terres et tous les pays étrangers, unis sous tes sandales» (R. 12),
– «Paroles prononcées: Je t'ai donné [toutes] les terres en paix, [tous les pays étrangers] étant unis sous tes sandales» (T. 11)[36].

Sur les deux parois, les hiéroglyphes sont tournés vers la gauche. Leur contenu (presque) identique, mais aussi leur différence de ce point de vue d'avec les autres colonnes des salles R et T, sont autant de signes des liens profonds existant entre ces parois et, par extension, entre les chapelles.

Dans les deux salles, le choix des couronnes est le même, avec une utilisation soulignée du couple type que forment le kheprech et le némès/khat, seule la perruque lisse la paroi est de la salle R (scène R. 4) marquant une différence. En outre, pour comprendre les associations entre les couronnes encadrées de la salle T, qui ne forment pas de couple type, il faut se référer à celles de la salle R ce qui, d'un point de vue spatial, s'est traduit par une disposition symétrique dans la salle R et une relation diagonale dans la salle T (fig. 39). On ajoutera ici quelques commentaires. On notera en effet que dans les deux salles, les quatre premières couronnes sont identiques: kheprech sur la paroi nord de la salle R et sur la paroi sud de la salle T (scènes R. 1,a, R. 7,a = pl. 10,A, T. 1,a et T. 6,a), couronne blanche dans la première scène à main gauche de la salle (scènes R. 2 et T. 2), et henou posé sur une perruque ibès dans la première scène à main droite (scènes R. 8 et T. 7 = pl. 10,B). Il en était certainement de même pour les couronnes ceintes par le roi dans les scènes situées au plus près de la paroi du fond, mais la lacune de la scène T. 9 ne permet pas de l'affirmer. Dans les scènes R. 10 et T. 4 prend en effet place le khat et, dans la scène R. 5, le némès.

Mais c'est sans doute avec la catégorie des actes rituels que les liens tissées par l'imagier entre les salles R et T sont les plus spectaculaires.

[36] Pour la restitution de [tous les pays étrangers], cf. *supra*, note 15 p. 116.

Non seulement le vocabulaire est le même dans les deux chapelles, mais pour comprendre les associations entre les offrandes de la salle R, il faut se référer à la salle T. Ces associations se fondent sur des substitutions, comme celles observables d'une salle à l'autre entre les couronnes, mais aussi sur des permutations d'un type identique à celles qui caractérisent les relations entre les pagnes dans la salle T (fig. 42). Au titre des points communs entre les chapelles, on citera également l'onguent, qui n'y apparaît pas moins de cinq fois et, dans tous les cas, sous une forme différente. Deux de ces formes nous intéresserons ici particulièrement, celles qui consistent en statuettes (scènes R. 5 et T. 8)[37].

Dans la scène R. 5, cette statuette montre le roi, un genou en terre, couronné du kheprech, tenant entre les mains un vase à onguent zoocéphale et surmonté d'un disque solaire. Dans la scène T. 8, il s'agit d'un sphinx, qui tient entre les mains un vase à onguent surmonté d'un disque solaire et peut-être zoocéphale. Or, si ces statuettes sont courantes, il n'en reste pas moins que leur typologie se répartit de façon homogène dans le temps. Le roi au genou en terre tenant un vase à onguent est en effet caractéristique d'une période s'étalant du règne d'Amenhotep III à celui de Séthi I^er^ inclus, que le sphinx tenant un vase à onguent supplante à partir du règne de Ramsès II. Quelques exceptions à cette répartition chronologique, dont la scène R. 5 fait partie, sont attestées. Elles sont cependant toutes postérieures au règne de Séthi I^er^. Autrement dit, à notre connaissance en tout cas, le sphinx tenant un vase à onguent n'apparaît pas, en tant qu'objet d'offrande, avant le règne de Ramsès II[38].

Le geste du roi est également exceptionnel. Lorsqu'il offre une statuette, le souverain la présente en effet comme une table d'offrandes, c'est-à-dire posée sur ses mains. Or, dans les scènes R. 5 et T. 8, la statuette est posée sur l'une de ses mains, celle située au plus près de la divinité, tandis que l'autre main est levée derrière elle à la verticale. Sur l'ensemble des scènes du Nouvel Empire montrant l'offrande d'une telle statuette, seules, semble-t-il, deux autres scènes attestent ce même geste[39].

Ce sont donc deux traits exceptionnels qui caractérisent les scènes R. 5 et T. 8: le geste du roi et la statuette de la scène R. 5. L'onguent est certes représenté cinq fois dans ces deux salles, de sorte qu'avoir diversifié la typologie fut peut-être pour l'imagier un moyen de briser une

[37] Nous avons consacré un article à ces deux scènes, dont l'analyse typologique qui suit en reprend le contenu; cf. B. LURSON, «La typologie des statuettes tenant un vase à onguent», *ZÄS* 128, 2001, pp. 65-70.

[38] Cf. *ibid.*, pp. 67-69.

[39] Cf. *ibid.*, p. 66, avec la note 7.

monotonie induite par la quintuple représentation de la même offrande. Cela, néanmoins, n'explique pas le geste qui, pour un visiteur habitué à l'iconographie des temples, devait sembler pour le moins singulier. Mais ce geste lui permet, en tout cas dans le contexte du temple de Seboua, de faire le lien entre les scènes R. 5 et T. 8, lien qui lui semblera d'autant plus évident que ces deux scènes montrent l'offrande d'une statuette au lieu de celle, plus courante, de vases et que ces statuettes présentent une typologie complémentaire. Mais pourquoi l'imagier aurait-il voulu attirer l'attention sur ces scènes?

Telles que nous les avons décrites, c'est-à-dire comme un moyen d'attirer l'attention sur deux scènes, ces statuettes sont des anacoluthes, au sens où l'est, par exemple, le faucon de la scène V. 3, d'un type que nous avons qualifié d'atténué, qui ne joue pas sur la nature de l'élément ainsi traité, mais sur son aspect[40]. Il s'agirait donc d'attirer l'attention sur un (ou plusieurs) éléments de ces scènes, peut-être parce que leur statut dans la disposition ne les met pas suffisamment en évidence, ou peut-être pour créer entre eux un lien de circonstance, c'est-à-dire une sorte de plus-value ajoutée au système décoratif, de manière à en affiner les nuances. Dans cette optique, il est probable que le choix du sphinx pour la scène T. 8 et du roi au genou en terre pour la scène R. 5 puisse aussi avoir son importance. L'hypothèse que nous allons avancer ne va cependant pas si loin et se limite à mettre en perspective les divinités des scènes R. 5 et T. 8.

C'est en effet certainement entre les divinités de ces scènes que l'imagier a voulu tisser un lien par le biais de ces statuettes et du geste particulier du souverain. Parmi les couples à l'honneur dans les chapelles secondaires de Seboua, il en est un que forment un dieu solaire et Sekhmet. Dans la salle X, il réunit «Atoum, le seigneur des Deux Terres, l'Héliopolitain» (scène X. 6) et «la grande (*ꜣ.t*) Sekhmet, l'aimée de Ptah» (scène X. 7), tandis que dans la salle R, il associe «Rê-Horakhty, le grand dieu» (scène R. 4) et, de nouveau, «la grande (*ꜣ.t*) Sekhmet, l'aimée de Ptah» (scène R. 5). Or, si on réunit les scènes R. 5 et T. 8, celles qui montrent l'offrande de la statuette à onguent, on recrée ce couple, avec «la grande (*ꜣ.t*) Sekhmet, l'aimée de Ptah» (scène R. 5) et «Atoum, [le seigneur des] Deux Terres, l'Héliopolitain» (scène T. 8).

Les scènes de la salle R dans lesquelles apparaissent Rê-Horakhty et Sekhmet (scènes R. 4 et R. 5) ont également été l'objet, de la part de l'imagier, d'un traitement particulier, la couronne que le roi ceint devant

[40] Cf. *supra*, p. 76.

le premier et le pagne qu'il porte devant la seconde étant des anacoluthes. De plus, dans le cadre des relations tissées par l'imagier entre les divinités des salles V et X (fig. 33), le couple que forment Atoum et Sekhmet sur la paroi nord de la salle X (scènes X. 6 et X. 7) est à rapprocher de celui que constituent, sur la paroi nord de la salle V, Amon-Rê (scène V. 7) et Mout (scène V. 8). Or, à cette dernière, le roi offre l'onguent. Cette offrande occupe en effet aussi une place importante dans l'iconographie des salles V et X, en particulier avec la scène X. 8, qui montre le roi oignant Thot. Les divinités lunaires et l'onguent sont, dans les chapelles secondaires de Seboua, des éléments récuurents.

Dans la séquence est de la salle R, l'offrande encadrée est en effet l'onguent, présenté sous la forme de cinq vases posés sur une table et il s'adresse à Khonsou momiforme (scène R. 3; pl. 9,B), tandis que la séquence ouest réunit Ptah et trois Horus de Nubie (scènes R. 7 et R. 8-R. 10), dans le cadre d'un groupe dont Thot prend normalement la tête. Or, nous avons vu qu'aux côtés de Ptah se trouve Hathor, mais aussi Ramsès, arborant le disque et le croissant lunaires (scène R. 7; pl. 10,A) et que Ptah semble bien entretenir quelques relations étroites avec les dieux lunaires. Dans la salle T, en revanche, point de dieux lunaires, mais Osiris et Ptah-Tatenen, qui figurent en bonne place, sur la paroi du fond (scènes T. 5 et T. 10).

Ces divinités ne sauraient être dissociées de celles de la paroi du fond de la salle R, en l'occurrence Amon-Rê et Atoum (scènes R. 6 et R. 11). Ensemble, ces deux groupes forment les deux pôles d'un couple thématique solaire-chthonien, réparti de façon conventionnelle: le premier sur le mur sud de la salle sud et le second sur le mur nord de la salle nord. À travers eux, une allusion à la course du soleil est possible, comme c'est le cas dans la «salle astronomique» du Ramesseum, avec Rê-Horakhty et Osiris[41]. Il est intéressant que ces dieux chthoniens prennent place dans la salle T, alors que sur les murs est et ouest de celles-ci se trouvent les divinités de l'Ennéade thébaine. Toutefois, au sein de cette Ennéade, Osiris a sa place. De même, si Amon-Rê et Atoum se trouvent sur le mur du fond de la salle R, c'est dans le cadre d'un rapport que la triade thébaine, ainsi que Rê-Horakhty et Sekhmet (paroi est), entretiennent avec la triade emmenée par Ptah et les Horus de Nubie (paroi ouest). On pourrait néanmoins voir dans ce rapport thématique une illustration du

[41] Cf. *supra*, p. 121. On verra aussi, pour le lien entre Amon-Rê et Osiris, J. OSING, «Zur Anlage und Dekoration des Tempels von Hibis», *Studies in Egyptology Presented to Miriam Lichtheim* II, 1990, pp. 759-760.

couple ciel-terre, en une version assez similaire à celle qu'on trouve dans la salle R du Grand Temple d'Abou Simbel qui, comme à Seboua, apparaît dans un contexte lunaire, avec la présence de la triade hermopolitaine[42].

Les liens entre les divinités de la paroi du fond des salles R et T reflètent, on le comprend, les liens thématiques très étroits qui existent entre les deux chapelles. Les divinités des parois est et ouest confirment bien largement cette correspondance thématique. Sur la paroi est de la salle R se trouvent en effet la triade thébaine, suivie de Rê-Horakhty et de Sekhmet (scènes R. 1,b-R. 5), tandis que dans la salle T prennent place Montou et Rêt-taouy, Atoum et Nebet-hetepet, puis les deux premières générations de l'Ennéade thébaine (scènes T. 1,b-T. 4 et T. 6,b-T. 9). Il s'agit bien de l'Ennéade thébaine, puisque Montou et Atoum sont associées aux premières générations de l'Ennéade héliopolitaine, que la triade thébaine dirige. La présence de Rê-Horakhty n'est pas incongrue, une séquence de scènes de Medinet Habou l'associant également à cette Ennéade, de même que Ptah, ce qui pourrait laisser penser que celui-ci, à la tête des trois Horus, y a aussi sa place[43]. Cette répartition en deux endroits symétriques d'une Ennéade n'est pas sans évoquer les scènes surplombant les portes qui donnent accès aux salles I et K du temple de Derr. Dans la scène E. 48, située au-dessus de la porte J, apparaissent en effet Montou, Atoum, Shou et Tefnout, tandis qu'au-dessus de la porte H, dans la scène E. 45, se trouvent Osiris, Horus, Seth, Isis et Nephthys[44]. Nous reviendrons dans la conclusion sur ce point commun entre les temples de Derr et de Seboua.

Peut-on également, comme avec les divinités des salles V et X, relever une correspondance avec celles de la salle N? On pourrait répondre à cette question par l'affirmative, mais de façon bien moins flagrante que pour elles. Certes, Amon-Rê prend place sur la moitié sud de la paroi ouest, Rê-Horakhty sur la moitié nord de cette même paroi et Ptah-Tatenen sur la moitié sud de la paroi est. Mais si lien entre les salles N, R et T il y a, il s'agit plus d'une sorte de glose portant sur les divinités qui s'y trouve qu'une transposition de divinités, telle que nous avons pu la remarquer entre les salles N, V et X (fig. 23 et 26). En outre, Osiris ne se trouve pas dans la salle N où, par ailleurs, Ptah-Tatenen trouve davantage sa raison d'être dans la relation qu'il observe avec Onouris-Shou qu'avec

[42] Cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, pp. 122, 124-125 et fig. 14 p. 123.

[43] Cf. *MH* VII, pl. 571-573.

[44] Cf. *supra*, pp. 59-60, avec le renvoi au Grand Temple d'Abou Simbel.

Amon-Rê ou Rê-Horakhty[45]. Toutefois, une telle hypothèse ne saurait être exclue, compte tenu justement des liens entre les salles N, V et X et des thématiques, semble-t-il complémentaires, présentées dans les quatre chapelles secondaires de Seboua.

Comme pour les salles V et X, la tentative d'exégèse de l'iconographie des salles R et T peut sembler frustrante. L'absence d'enquête lexicographique ne permet pas d'asseoir les fondations suffisamment solides qu'une tentative d'explication serrée nécessiterait. Toutefois, si les salles V et X ont pour sujet principal, ou semblent avoir pour sujet principal, le souverain, en relation avec l'iconographie de la salle N, les salles R et T sont plutôt entièrement dévolues au monde divin. Peut-être d'ailleurs le sont-elles aussi dans le cadre d'un rapport à la salle N, mais qu'il faudrait alors davantage concevoir comme uniquement thématique, dans la mesure où on ne peut affirmer que les divinités qui y prennent place sont les mêmes que celles qui ornent les parois de la salle N. L'étude de l'iconographie des portes qui mènent à ces salles permet toutefois d'apporter quelques éléments de réflexion supplémentaires.

[45] L'étude de l'iconographie de la salle N et de la salle G du temple de Gerf Hussein, qui lui correspond, est en cours de rédaction.

CHAPITRE TROISIÈME

LES PORTES DES CHAPELLES SECONDAIRES

1. — Présentation générale des portes et de leur décor[1].

La décoration des portes Q, S, U et W du temple de Ouadi es-Seboua s'organise de la même façon. Sur chaque jambage se trouve une colonne de texte (Q. 4 et S. 4 à l'est, Q. 5 et S. 5 à l'ouest; U. 4 et W. 5 au sud; U. 5 et W. 4 au nord), tandis que le linteau est divisé en deux parties. Dans la partie inférieure, moins haute que la partie supérieure, se trouvent deux sphinx (Q. 3,b et S. 3,b à l'est; Q. 3,c et S. 3,c à l'ouest; U. 3,b et W. 3,c au sud; U. 3,c et W. 3,b au nord). Ils se font face de part et d'autre de deux cartouches, chacun posé sur un signe *nwb* et surmonté de deux plumes d'autruche agrémentées d'un disque solaire (Q. 3,a, S. 3,a, U. 3,a et W. 3,a).

Sur la porte W, ces cartouches sont en lacune. Mais sur les trois autres portes, ils sont répartis de la même façon, le nom de naissance étant à droite et le nom de couronnement à gauche (en regardant la porte), les signes étant uniformément tournés vers la gauche. Les sphinx sont couronnés d'un pschent posé sur un némès (de la couronne des sphinx Q. 3,b et W. 3,c, seul le pschent est encore visible) et devant eux se dresse un signe *ʿnḫ*. Sur la porte W, le sphinx W. 3,b est en lacune, ainsi que le signe *ʿnḫ* du sphinx W. 3,c. Ces sphinx sont désignés par un cartouche. Sur les portes Q, U et W, le nom de couronnement du roi désigne celui situé à gauche, tandis que sur les portes Q et U (celui qui désignait le sphinx W. 3,b est perdu avec celui-ci), son nom de naissance est associé à celui de droite. Cette disposition est ainsi conforme à celle des cartouches du roi situé au centre de cette partie du linteau. Toutefois, la porte S fait exception, le sphinx de gauche étant désigné par le nom de naissance du roi et celui de droite par son nom de couronnement[2].

Les sphinx sont installés sur un socle, plus ou moins en lacune selon les scènes, mais qui semble avoir partout été de forme rectangulaire (voir

[1] Bibliographie générale: *PM* VII, pp. 61, (92)-(93), 61, (100)-(101), 62, (123)-(124) et 62-63, (131)-(132); *Ouadi es-Sebouâ* I, pp. 214-216, 223-225, 231-233 et 239-241; *Ibid.* II, pl. 53,B, 54,5, 55,B et 56,B.

[2] Cette disposition particulière est relevée par *Ouadi es-Sebouâ* I, 1912, p. 240.

ainsi le sphinx U. 3,c). Devant eux se dresse, nous l'avons vu, un signe *ʿnḫ* qui transforme ces représentations en un groupe de deux hiéroglyphes à lire *sšp ʿnḫ*[3], tandis que la présence d'un socle peut les assimiler à celles de statues. Cette iconographie n'est pas exceptionnelle à Seboua, nous en avons déjà cité un exemple qui se trouve dans le sanctuaire du temple, le sphinx y étant toutefois couronné des disque et croissant lunaires[4]. Il s'agit même d'un des points communs parmi les plus intéressants de l'iconographie de Seboua et de celle de Gerf Hussein[5]. Notons que les fragments

[3] Cf. *Wb* IV, pp. 284 et 536. Pour la lecture *sšp ʿnḫ* au lieu de *šsp ʿnḫ*, cf. H. H. NELSON, *Ramses III's Temple* I (*OIP* 25), 1936, pl. 16,III, où les compléments phonétiques sont indiqués. Toutefois, lorsque les auteurs cités ci-dessous utilisent cette seconde translitération, nous la conservons. Pour H. G. FISCHER, «Anatomy in Egyptian Art», *Apollo*, Septembre 1965, pp. 169 et 171, l'expression *šsp ʿnḫ* fait partie de celles qui peuvent désigner une statue: celle qui «reçoit la vie». Voir aussi S. SAUNERON, «Remarques de philologie et d'étymologie», in: *Mélanges Mariette* (*BdE* 32), 1961, pp. 237-238. Pour une discussion sur l'épithète *šsp ʿnḫ n ʾItm*, cf. K. MYŚLIWIEC, *Atum* I (*HÄB* 8), 1979, pp. 26-27. Pour l'auteur, p. 26, cette expression, 'eine Bezeichnung des Königs, bringt die Gleichsetzung von Atum und dem König in ihrer Sphinxgestalt zum Ausdruck'. Voir aussi *ibid.*, p. 27. L'auteur rappelle aussi, p. 26, les lectures gréco-romaines du seul signe du sphinx: *šsp ʿnḫ* (image vivante) et *nb* (seigneur). À propos de cette épithète, voir aussi V. RONDOT, *Les architraves*, 1997, pp. 45-46 et 52 (n° 28) et K. GOEBS, «Funktion und Symbolgehalt des *nms*», *ZÄS* 122, 1995, p. 181, ainsi que les inscriptions publiées par H. SOUROUZIAN, «Une chapelle rupestre de Merenptah», *MDAIK* 39, 1983, p. 214 et pl. 54, p. 215 et pl. 55, p. 217 et pl. 57, que commente L. BELL, «The Cult of the Deified Tutankhamun», in: *Mélanges Gamal Eddin Mokhtar* I (*BdE* 97/1), 1985, note 148 p. 53. Sur le sphinx comme image d'Atoum, on verra enfin H. SOUROUZIAN, «Le roi, le sphinx et le lion», in: *Stationen*, 1998, p. 420. Pour P. BARGUET, «Une représentation du *Ka* royal», *ASAE* 51, 1951, p. 210, 'Le sphinx [...] est bien connu comme représentant le roi; il serait toutefois plus exact de dire qu'il représente le *ka* du roi. [...] Et il est intéressant de rapprocher cette représentation du signe figurant le sphinx couché, coiffé de la couronne d'Atoum *šsp* « image, statue »: car la statue est bien véritablement le *ka*, ou double, du roi ou de tel personnage dont elle porte les traits'. Voir aussi L. BELL, *op. cit.*, pp. 53-54, note 156 et p. 58, note 200, ainsi que *supra*, note 72 p. 107 pour la citation de *KRITANC* II.

[4] Cf. *supra*, p. 107.

[5] À Seboua, en dehors des linteaux que nous décrivons et du sanctuaire, le motif du sphinx se rencontre encore sur la porte B (cf. pl. 1), sous la corniche à gorge des jambages de sa face est et sous celle du jambage nord de sa face ouest (la partie supérieure de la face ouest du jambage sud est perdue). Les sphinx y sont hiéracocéphales et font face à des images divines assises à même le sol leur tendant un signe *ʿnḫ*; cf. *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 2 et 3 et *ibid.* I, p. 9. Si ces sphinx sont hiéracocéphales, ceux qui prennent place dans la première cour, celle à laquelle donne justement accès la porte B, ne le sont pas; cf. *ibid.* II, pl. 4,A et 5-8. Ces statues sont désignées dans les inscriptions de leur socle par le même motif que celui des portes des chapelles secondaires, soit un sphinx tenant entre ses pattes un signe *ʿnḫ*; cf. *ibid.* I, pp. 12, 13, 16, 17, 19 et *ibid.* II, pl. 8,A. Deux linteaux (dont l'un appartient avec certitude à une porte dont les jambages sont au nom de Setaou) présentent aussi d'autres sphinx, toujours identiques, semble-t-il, à ceux de ces portes (avec signe *ʿnḫ*); cf. *ibid.* I, pp. 38-39 et 40. À Gerf Hussein comme à Seboua, le sphinx tenant un signe *ʿnḫ* prend place sur la face extérieure des portes menant aux chapelles secondaires (portes J, L, N et P; cf. *Gerf Hussein* I, pl. 58, pour le plan-clé général du temple), mais aussi sur leur face

d'un sphinx permettent de supposer l'existence d'un dromos devant le temple de Gerf Hussein[6].

C'est la moitié supérieure du linteau qui va nous intéresser davantage et qui fera, avec les scènes des embrasures et les inscriptions des jambages, l'objet de l'analyse à venir. Pour autant, cette moitié supérieure pourrait n'avoir pas vraiment été considérée comme appartenant au linteau, mais avoir plutôt été considérée comme une extension de celui-ci, un peu à l'instar des scènes E. 45 et E. 48 qui surplombent, dans le temple de Derr, les portes H et J[7].

Ce qui nous incite à penser cela repose sur une particularité architecturale de la porte U, certes limitée à celle-ci mais somme toute assez signifiante. La surface des jambages et de la moitié inférieure du linteau présente en effet un ressaut par rapport au niveau de la paroi, mais aussi par rapport à celui des deux scènes de la moitié supérieure du linteau. Cette différence de niveau tend ainsi à isoler cette dernière de la porte et, par conséquent, à limiter celle-ci en tant qu'unité architecturale aux jambages et à ce que nous avons appelé la moitié inférieure du linteau[8].

Pour autant, les lignes de séparation verticales qui isolent la porte de la scène de la paroi ouest (moitié sud) de la salle N sont, comme pour les portes Q, S et W, ininterrompues de la ligne de sol au signe du ciel (sauf pour céder la place à un élément du vêtement royal) qui court sous la frise de couronnement du mur. Et même si la moitié inférieure du linteau a son propre signe du ciel, la présence de cette ligne, qui englobe ainsi dans un même trait les deux moitiés du linteau, montre certainement que la moitié supérieure de celui-ci est en rapport avec la moitié inférieure. Il n'en reste pas moins, cependant, que la particularité architecturale de la porte U semble être l'indice d'une certaine hiérarchisation de son iconographie. Si elle montre en effet que les sphinx en font clairement partie, elle suggère aussi que les scènes qui les surplombent sont peut-être plus associées à l'iconographie de la porte qu'elles ne s'y intègrent vraiment.

intérieure. À la différence de Seboua, aucune scène ne prend place au-dessus des sphinx sur la face extérieure des portes, mais seulement un disque solaire ailé. Quelques petites différences également les distinguent, pour lesquelles nous renvoyons à *Gerf Hussein* I, pl. 35,a et clichés *CEDAE* n° 10335-10336 (porte J); *Gerf Hussein* I, pl. 35,b, clichés *CEDAE* n° 10402 et 20032 (porte L); *Gerf Hussein* I, pl. 37,a et clichés *CEDAE* n° 10332-10333 (porte N); *Gerf Hussein* I, pl. 37,b et clichés *CEDAE* n° 7253-7255 (porte P).

[6] Cf. *Gerf Hussein* I, pl. 1,c et p. 4.

[7] Cf. *supra*, p. 59.

[8] Pour une configuration exactement opposée à celle-ci, comparer avec P. DERCHAIN, «L'*Atelier des Orfèvres* à Dendara», *CdE* 65, p. 226, à propos de la niche de la paroi ouest de cet «atelier».

La moitié supérieure de chaque linteau présente deux scènes juxtaposées et symétriques, dans lesquelles le roi debout fait face à une divinité debout (scènes Q. 1, Q. 2, S. 1, S. 2, U. 1, U. 2, W. 1 et W. 2). Ses images sont tournées vers une ligne verticale qui sépare les scènes. L'embrasure située à main gauche est décorée (scènes Q. 6, S. 6, U. 6 et W. 6). Elle montre, là encore, le roi debout face à une divinité debout. Il est tourné vers la salle. Les scènes S. 6 et W. 1 sont très en lacune. Sous la scène de l'embrasure des portes symétriques Q et S court une ligne d'inscription, dont les signes sont tournés, comme l'image du roi, vers la droite, c'est-à-dire vers la salle. Les textes en sont:

– «Le seigneur des couronnes, [Rê-messou]-mery-Imen [...]» (Q. 7),
– «Le seigneur des couronnes, Rê-messou-mery-Imen, aimé de Ptah, qui réside dans (*ḥry-ỉb*) le *pr-ʿnḫ*»[9] (S. 7).

2. — Les textes des jambages, les scènes des linteaux et les scènes des embrasures des portes.

Les jambages des portes menant aux chapelles secondaires du temple de Seboua présentent la même décoration. Sur le jambage gauche (en regardant les portes) se trouve le nom de couronnement du roi, précédé du titre «le seigneur des Deux Terres (*nb tȝ.wy*)» et, sur le jambage droit, son nom de naissance, précédé du titre «le seigneur des couronnes (*nb ḫʿ.w*)»[10]. Dans la mesure où les portes U et W s'ouvrent dans la paroi

[9] *Ouadi es-Sebouâ* I, 1912, p. 241, donne une leçon totalement différente: «Le seigneur des couronnes, Rê-messou-mery-Imen, [apparu en gloire] sur le trône [d'Horus des] vivants». Le texte est en effet très lacunaire, mais les photographies très détaillées de l'inscription auxquelles nous avons eu accès au *CEDAE* permettent de la restituer avec certitude. La graphie de *Pr-ʿnḫ* consiste en un signe *ʿnḫ* placé entre deux signes *pr*. Les exemples de l'épithète *ḥry-ỉb pr-ʿnḫ* rassemblés par C. Leitz (Hrsg.), *Lexikon* V (*OLA* 114), 2002, p. 328, ne sont pas antérieurs aux XXI^{e}-XXIV^{e} dynasties et le dieu ainsi qualifié n'est pas Ptah. En revanche, la version féminine de cette épithète est attestée dès le règne de Ramsès IV pour Seshat; cf. *ibid.*, p. 422 (= L.-A. Christophe, *Les divinités* (*BdE* 21), 1955, p. 57,307). En ce qui concerne Ptah, dans le Papyrus Brooklyn 47.218.50, il se trouve, mais avec bien d'autres divinités, 'dans la cour de la Maison de Vie'; cf. J.-C. Goyon, *Confirmation du pouvoir royal* (*BdE* 52), 1972, pp. 40-41 et 69, l. XIV,3. Sur le *Pr-ʿnḫ*, cf. R. Jasnow et K.-T. Zauzich, *The Ancient Egyptian Book of Thoth* I, 2005, pp. 33-36, J.-C. Goyon, *Confirmation du pouvoir royal* (*BdE* 52), 1972, en particulier pp. 38-41 et 104-105, ainsi que B. Claus, «L'érudition de Ramsès IV», in: *Les scribes et la transmission du pouvoir* (*AOB* XIX), 2006, pp. 40-41.

[10] Selon une répartition qui est donc identique à celle des cartouches de part et d'autre desquels s'affrontent les sphinx et ceux qui les désignent, à l'exception, pour ces derniers, de la porte S; cf. *supra*, p. 141 (également pour les lacunes de la porte W).

ouest de la salle N, cette répartition implique que sur celles-ci, le nom de couronnement du roi est systématiquement situé sur le jambage sud et son nom de naissance sur le jambage nord. Il n'en va cependant pas de même pour les portes Q et S. La première s'ouvrant dans le mur sud de la salle N, son nom de couronnement prend en effet place sur le jambage est et son nom de naissance sur le jambage ouest, alors que sur la porte S, qui s'ouvre au nord, cette répartition est inversée. Cette inversion pourrait indiquer que si la répartition des cartouches du roi est soumise à une règle, celle-ci n'est pas liée à l'orientation du temple, mais à celle des portes et/ou des salles sur lesquelles elles ouvrent. Pour être plus précis, celles-ci auraient leur propre orientation symbolique, perceptible du moins à travers la répartition de ces cartouches, qui prendrait le pas sur celle du temple. Leur répartition serait ainsi liée à l'orientation symbolique des portes et/ou des salles et non à l'orientation réelle du temple.

À ce sujet, Claude TRAUNECKER écrit que 'Pour un visiteur placé devant la façade d'un temple, la moitié gauche est en réalité placée à main droite du dieu qui y réside. C'est elle qui, en règle générale prévaut. Ceci explique la répartition des cartouches sur les montants des portes: le premier cartouche est placé de préférence sur le montant gauche'[11]. Du reste, en ce qui concerne les salles V et X, une telle orientation est claire, comme en témoignent la répartition des couronnes blanche et rouge sur la paroi ouest de la salle V et sur les parois est et ouest de la salle X (pl. 5 et 6). Mais ces salles étant orientées est-ouest, elles ne sauraient être citées à titre d'exemple convaincant de ce principe qui affecte le sud à la droite du dieu et met ce point cardinal en relation avec le nom de couronnement du roi, tandis que le nord est affecté à la gauche du dieu et en relation avec son nom de naissance[12].

Si on considère que ce principe fut appliqué aux salles R et T, puisqu'elles sont orientées selon un axe nord-sud, il faudrait alors considérer qu'elles sont symboliquement orientées est-ouest, avec le sud à gauche

[11] C. TRAUNECKER, «L'obélisque ouest du VII[e] pylône» (*Karnak* VII), 1982, p. 208. Comparer aussi avec S. CAUVILLE, «Une règle de la « grammaire » du temple», *BIFAO* 83, 1983, pp. 51-53.

[12] Pour ce principe, voir par exemple E. ARNAUDIÈS-MONTÉLIMARD, «Un reposoir de barque en calcite» (*Karnak* XI/1), 2003, p. 214 et *RILT* 2 (*OIP* 116), 1998, pp. 17, note *a* et 20, note *b*. Dans le cas des salles I et K de Derr, la question d'une répartition des cartouches en liaison avec l'orientation géographique du monument ne se pose que pour les jambages de la porte J. Le nom de couronnement du roi se trouve sur le jambage sud et son nom de naissance sur le jambage nord; cf. *supra*, pp. 55-56. Dans la salle K, la répartition de la couronne blanche et du pschent pourrait confirmer l'existence d'une orientation ouest-est de la salle. En revanche, dans la salle I, si la couronne en lacune de la scène I. 7 était bien une couronne rouge, il n'en était pas de même; cf. *supra*, note 16 p. 22.

lorsqu'on entre dans la salle et le nord à droite. Si une telle orientation peut à la rigueur être proposée pour la salle T, dans la mesure où la couronne rouge prend place sur la paroi de droite (scène T. 8) et la couronne blanche sur celle de gauche (scène T. 2), il peut difficilement en être de même pour la salle R, les couronnes blanche et rouge se trouvant toutes deux sur la paroi de gauche (scènes R. 2 et R. 3 = pl. 9,B). En outre, nous avons vu que les couronnes sont l'objet de substitutions entre les salles R et T, qui ne font aucun cas d'une telle orientation[13]. Faut-il pour autant abandonner l'idée que la répartition des cartouches puisse être liée à une éventuelle orientation symbolique? Les portes des chapelles secondaires de Gerf Hussein et celles menant aux «Salles du Trésor» O, P, T et U du Grand Temple d'Abou Simbel indiquent que non.

Les jambages des portes des chapelles secondaires du temple de Gerf Hussein sont ornées d'une titulature royale. Comme à Seboua, le nom de couronnement du souverain prend place sur l'un et son nom de naissance sur l'autre. Or, que ce soit sur les portes J et L, dont les salles sur lesquelles elles ouvrent sont orientées nord-sud, ou les portes N et P, dont les salles auxquelles elles donnent accès sont parallèles au sanctuaire, le nom de couronnement du souverain est placé à gauche et son nom de naissance à droite (en regardant la porte)[14].

Les salles O et P d'Abou Simbel sont orientées nord-sud et les salles T et U sud-nord. Les noms du roi sont, sur les jambages de ces portes, répartis comme à Seboua: nom de couronnement à gauche (en regardant la porte) et nom de naissance à droite[15]. Et si un cartouche se trouve sur la moitié ouest de la paroi sud de la salle Q du même temple, c'est-à-dire à gauche en entrant dans la salle, il s'agit encore du nom de couronnement du souverain[16]. Concernant les salles O et P, une caractéristique de la paroi sud dans laquelle s'ouvrent les portes Oa et Pa est encore à signaler. La scène située à l'est de cette paroi montre en effet le roi procédant à la purification de ce qui entre dans le temple. Ce type de scène est tout à fait courant aux abords d'une porte et en particulier sur les jambages

[13] Cf. *supra*, pp. 121-24 et 127.

[14] Même orientation pour les cartouches désignant les sphinx situés au-dessus des portes. L'orientation des cartouches ornant les jambages de la face intérieure des portes est en revanche plus aléatoire. Elle semble procéder d'un système de relations croisées avec les cartouches gravés sur le mur d'entrée des salles, de part et d'autre des portes. Pour les références à ces portes, cf. *supra*, note 5 pp. 242-243.

[15] Pour les jambages des portes Oa et Pa, cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, pl. 3 et pour ceux des portes Ua et Ta, cf. *ibid.*, p. 55, note 132.

[16] Cf. *ibid.*, p. 105 (Q. 1). Dans la salle R, ce sont probablement les deux cartouches du roi qui prenait place au même endroit; cf. *ibid.*, p. 113 (R. 1).

de porte. Le roi ceint alors dans la plupart des cas la couronne blanche ou la couronne rouge. Or, dans la scène N. 2, il ceint la couronne blanche. On pourrait bien sûr avancer l'hypothèse que le choix de cette couronne n'est pas en rapport avec une éventuelle orientation symbolique des salles O et P et/ou des portes Oa et Pa, mais simplement dû au fait que la scène se trouve sur le mur sud de la salle N. Cela, toutefois, ne peut être retenu, dans la mesure où aucun des éléments de cette scène n'est en relation avec ceux des autres scènes de la salle: c'est une anacoluthe. Sa présence n'est liée qu'à celle des portes[17]. Pour autant, aucun indice iconographique ne démontre de façon probante l'existence d'une orientation symbolique est-ouest des salles O, P, Q, R, T ou U. Dans ce cas, cette orientation pourrait-elle ne concerner que les portes et non les salles auxquelles elles mènent?

Il est en effet possible, pour des portes, mais aussi d'autres endroits d'un temple, de posséder une orientation symbolique qui leur est propre et contraire à celle du monument auquel ils appartiennent. Prenons deux exemples, qui se trouvent à Derr. Le premier concerne les divinités situées sur la face sud du pilier II et la face nord du pilier VI de la salle E du temple. La première est Amon-Rê et la seconde Rê-Horakhty. Ces deux divinités appartiennent à un couple type réunissant Amon-Rê et un dieu solaire, dont la répartition est conventionnelle: le premier au sud et le second au nord. Or, sur ces piliers, ces divinités observent une orientation exactement contraire, alors même que celles situées sur les autres faces des piliers, lorsque leur disposition a à voir avec la géographie, sont en accord avec l'orientation du temple. Les scènes des embrasures, les inscriptions des petites embrasures et les scènes du linteau de la porte F menant au sanctuaire témoignent encore de l'inversion d'Amon-Rê et de Rê-Horakhty[18].

C'est pourquoi, compte tenu de l'ensemble des remarques ci-dessus, si la répartition du nom de couronnement et du nom de naissance du roi sur les jambages des portes de Seboua est en rapport avec une orientation symbolique, ce qui est fort probable, celle-ci ne concernerait que les portes Q et S et non les salles R et T auxquelles elles donnent accès,

[17] Cf. *ibid.*, p. 16, fig. 2 et pp. 19-20.

[18] Cf. B. LURSON, «De Derr à Héliopolis», *KBN* 1, 2003, pp. 150-151. Comparer aussi, par exemple, avec C. LOEBEN, «Symmetrie, Diagonale und Chiasmus als Dekorprinzipien», in: *3. Ägyptologische Tempeltagung* (*ÄAT* 33,1), 1995, p. 160, plan 5, pour la place de Ptah dans le temple. On verra également le choix des divinités opéré par l'imagier pour la scène est des parois nord et sud du sanctuaire du temple de Derr, de manière à ce que leur répartition soit conforme à l'orientation du monument; cf. B. LURSON, «L'intégration des rondes-bosses des niches à la décoration des temples», *CdE* 78, 2003, pp. 20-21.

aucun indice ne tendant à prouver pour elles l'existence d'une orientation symbolique est-ouest[19]. En outre, la présence de divinités solaires et chthoniennes sur les parois du fond de ces chapelles, réparties conventionnellement entre le mur sud de la salle R pour les premières et le mur nord de la salle T pour les secondes, ne plaide pas non plus en faveur d'une telle orientation symbolique.

À la suite des cartouches du roi se trouve le nom d'une divinité, suivi d'une épithète, dont le souverain est «aimé». À l'origine ne prenait place que le nom de la divinité. Les épithètes ont en effet été ajoutées aux noms lors d'une reprise postérieure, mais sous le règne de Ramsès II, des inscriptions de la salle N[20]. Ceci étant, dans l'étude qui suit, nous prendrons en considération les noms et les épithètes, c'est-à-dire la version définitive des inscriptions. Sur la porte Q, il s'agit de «la grande (*wr.t*) Isis» (Q. 4) et d'«Hathor, la maîtresse du ciel» (Q. 5); sur la porte U, d'«Horus (le seigneur de)[21] Bouhen, le grand dieu» (U. 4) et d'«Amon-Rê, le seigneur des trônes des Deux Terres» (U. 5); sur la porte S, de «Satis, la maîtresse de [...][22]» (S. 4) et d'«Anoukis, qui est à la tête de (*ḫntt*) *T3*-[...]» (S. 5); sur la porte W, de «Montou, qui réside dans (*ḥry-ib*) Thèbes» (W. 4) et de «Khonsou [...][23] Thèbes» (W. 5).

La scène W. 1 est très détruite. Il ne reste rien du roi. Seuls le disque solaire et la divinité sont encore conservés. Dans toutes les scènes des linteaux, un disque solaire accompagne le roi (fig. 43-44)[24]. De même porte-t-il partout un pagne à tablier. En revanche, si le kheprech domine largement (scènes Q. 1, Q. 2, S. 1, S. 2 et W. 2), il n'est pas la seule couronne ceinte par le souverain. Dans les scènes symétriques U. 1 et U. 2, celui-ci porte en effet, respectivement, le khat et le némès qui, toutefois, forment un couple type bien attesté[25]. En raison de la lacune, il n'est plus possible de savoir quelle couronne le roi ceignait dans la scène W. 1, et donc si seules les scènes de la porte U présentaient la particularité de ne pas montrer deux fois le kheprech.

[19] Dans le cas des portes U, W et des salles V et X, une telle orientation concerne certes les portes et les salles, mais elle est aussi celle du monument.

[20] Une note concernant cette modification de la décoration de la salle N du temple de Seboua est en préparation.

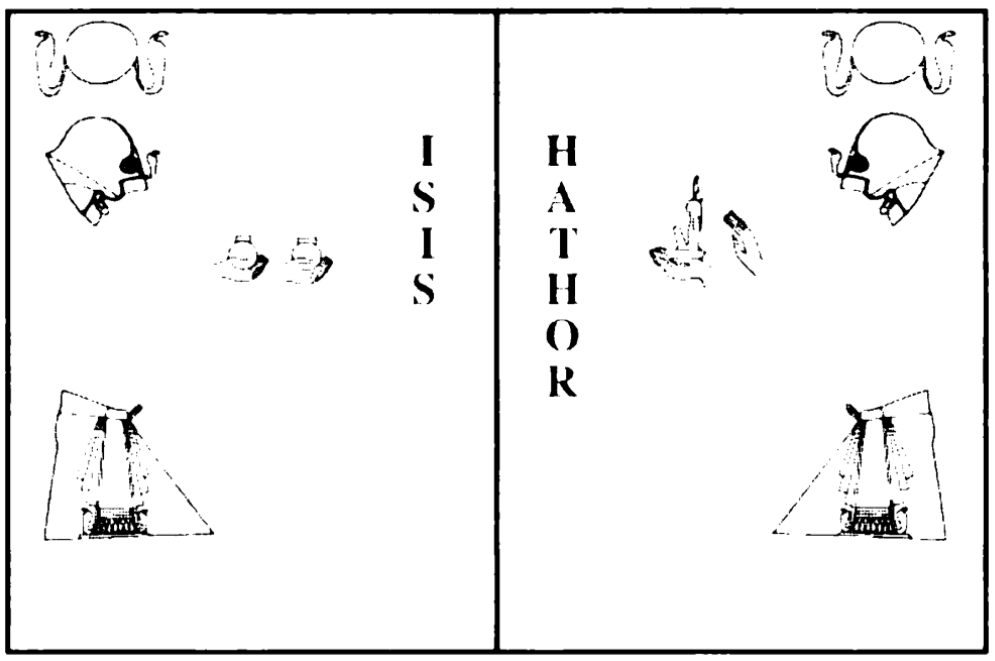
[21] Le signe *nb* manque, il n'est pas en lacune.

[22] Il s'agit sans doute de «la maîtresse d'Éléphantine», mais la lecture n'est pas claire.

[23] Étant donné la forme de la lacune, il est possible de restituer «qui réside dans (*ḥry-ib*)» ou «dans (*m*)». *Ouadi es-Sebouâ* I, p. 232, restitue «qui réside dans (*ḥry-ib*)».

[24] Dans le croquis de la scène U. 1 (fig. 44), le vase à onguent ne correspond pas à celui se trouvant dans la scène, qui consiste en une cassolette surmontée d'une boulette.

[25] Cf. *supra*, p. 17.



Scène Q. 1 Scène Q. 2

Scène S. 2 Scène S. 1

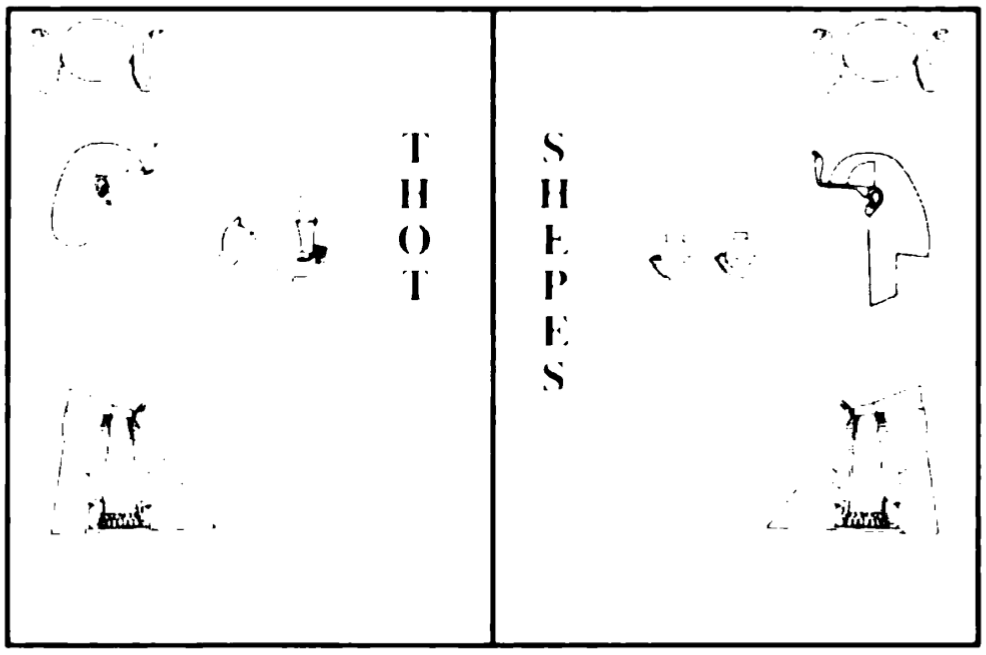
Fig. 43: Croquis des scènes Q. 1, Q. 2, S.1 et S. 2.

Les divinités forment des paires complémentaires. Ce sont:

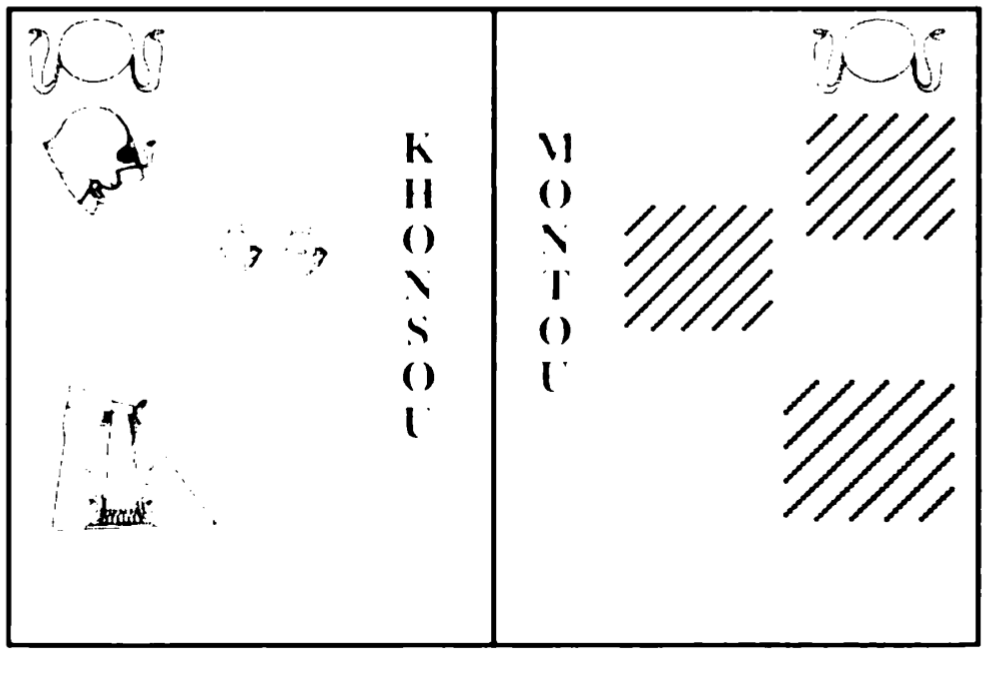
- sur la porte Q: «la grande (*wr.t*) Isis, la mère du dieu» (scène Q. 1) et «Hathor, la maîtresse d'Ibshek»[26] (scène Q. 2).
- sur la porte S: «Satis» (scène S. 1) et «Anoukis, la maîtresse du ciel» (scène S. 2),

[26] Pour cette déesse et l'identification d'Ibshek, cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, p. 119, note 292. On ajoutera aux références mentionnées dans cette note les deux suivantes: L. HABACHI, «Divinities Adored in the Area of Kalabsha», *MDAIK* 24, 1969, p. 172 et J. LIPIŃSKA, «Faras» (*LÄ* 2), 1975, col. 114.

– sur la porte U: «Thot, le seigneur des paroles divines» (scène U. 1) et «Shepes, le désiré (*3b*) d'Hermopolis[27]» (scène U. 2),
– et sur la porte W: Montou [...] (scène W. 1) et «Khonsou (dans)[28] Thèbes, le seigneur de la joie» (scène W. 2).



Scène U. 1 Scène U. 2



Scène W. 2 Scène W. 1

Fig. 44: Croquis des scènes U. 1, U. 2, W. 1 et W. 2.

Le couple que forment Montou et Khonsou illustre leur rapprochement, dont témoignent par exemple de nombreuses scènes montrant

[27] *Ouadi es-Sebouâ* I, p. 225, a omis le signe *b* situé à gauche du signe *13b*. Pour cette épithète, cf. C. LEITZ (Hrsg.), *Lexikon* I (*OLA* 110), 2002, p. 9.
[28] Le *m* a été omis.

Khonsou avec les attributs de Montou. L'une d'entre elles se trouve d'ailleurs dans le temple de Seboua, au deuxième registre du jambage sud de la face est de la porte menant au sanctuaire[29].

Les offrandes que le roi adresse à ces divinités sont identiques ou complémentaires, la porte U mise à part. Car si le roi offre le vin à Shepes (scène U. 2), il oint Thot (scène U. 1). Or, cette offrande et cet acte rituel ne forment, à notre connaissance en tout cas, aucun couple type. Sur la porte Q, le roi offre le vin à Isis (scène Q. 1) et à Hathor (scène Q. 2), tandis que sur la porte symétrique S, il offre l'eau à Anoukis (scène S. 2) et Maât à Satis (scène S. 1). Ces deux dernières offrandes illustrent le couple type que forment Maât et l'encensement et/ou la libation[30].

L'offrande de l'eau fraîche (*ḳbḥw*) à Anoukis revêt cependant un caractère particulier, en ce qu'elle est contenue dans des vases-*nw*. Si ce temple avait été bâti et décoré par un souverain thoutmoside, un tel contenant n'eût pas semblé si singulier. Mais à l'époque de Ramsès et, plus généralement, à l'époque ramesside, il est exceptionnel[31]. Il fait alors figure d'archaïsme, d'emprunt au vocabulaire iconographique de la XVIII^{e} dynastie et en particulier de l'époque thoutmoside[32]. En outre, une association entre l'eau et le vin, si elle peut facilement entrer dans le cadre d'un couple thématique associant deux offrandes liquides, n'est pas, à l'époque ramesside et à notre connaissance, attesté d'une façon telle qu'on puisse la qualifier de couple type. Une telle exception doit donc attirer notre attention. Concernant enfin le linteau de la porte W, on ne peut plus désormais reconnaître que le vin que le roi adresse à Khonsou (scène W. 2), l'offrande destinée à Montou étant irrémédiablement perdue (scène W. 1).

Les scènes des embrasures se trouvent sur celle située à gauche lorsqu'on passe les portes (fig. 45). Le roi est tourné vers la salle et fait face à une seule divinité. Ces scènes ne sont malheureusement pas mieux

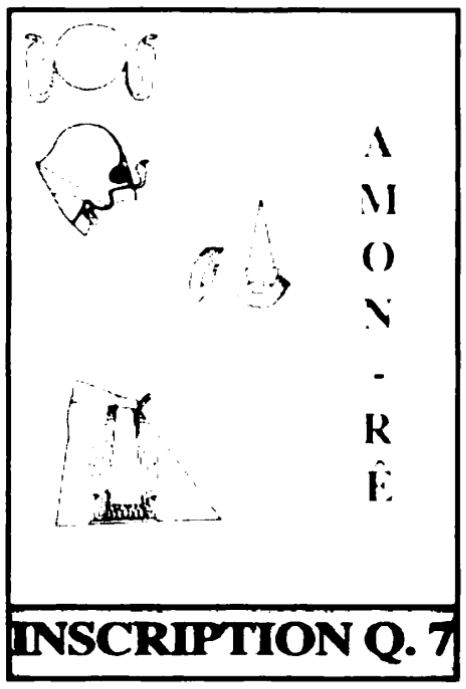
[29] Cf. *Ouadi es-Sebouâ* I, p. 196. Cette scène a été examinée dans les archives photographiques du *CEDAE* (cliché n° 13534). Pour trois autres exemples, cf. H. H. Nelson, *Great Hypostyle Hall* I/1 (*OIP* 106), 1981, pl. 16, 95 et 106. On verra aussi B. Lurson, «Un *topos* iconographique de l'époque ramesside», *ZÄS* 132, 2005, p. 133, note 44.

[30] Pour ce couple type, cf. B. Lurson, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), p. 126.

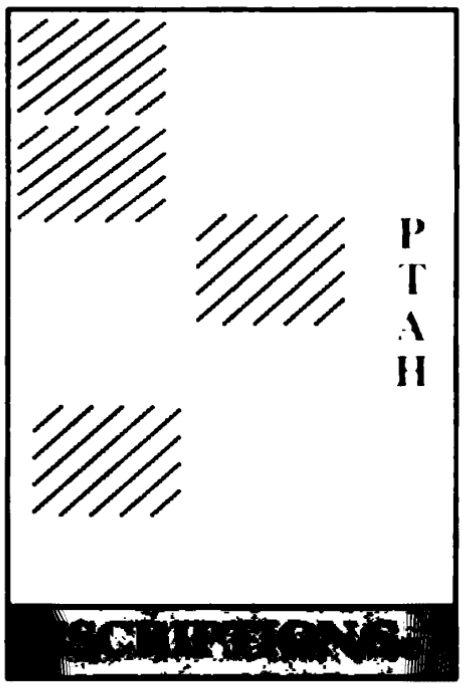
[31] **Séthi I^{er}**: cf. H. H. Nelson, *Great Hypostyle Hall* I/1 (*OIP* 106), 1981, pl. 1 (usurpé par Ramsès II), 193, 215; *Abydos* IV, pl. 12. **Ramsès II**: cf. H. Ricke et *alii*, *Beit el-Wali* (*OINE* 1), 1967, pl. 18,A, 18,C, 32,E et 44,A; Clichés *CEDAE* n° 20592, 21834-21835, 21846-21847 et W. Helck, *Ritualdarstellungen des Ramesseums* I (*ÄA* 25), 1972, pp. 154-155 («salle astronomique», mur est, linteau = scènes O. 8 et O. 9). Ouadi *es-Sebouâ* II, 1912, pl. 13,B et *Ibid.* I, pp. 23-24. Pour l'époque thoutmoside, cf. P. Lacau et *alii*, *Hatshepsout* II, 1979, *passim*. On verra aussi R. A. Caminos, *Kumma* (*ASE* 38), 1998, pl. 75,3, pour un intéressant exemple datant d'Amenhotep II.

[32] Comparer avec B. Lurson, «La conception du décor d'un temple au début du règne de Ramsès II», *JEA* 91, 2006, en particulier pp. 121-123.

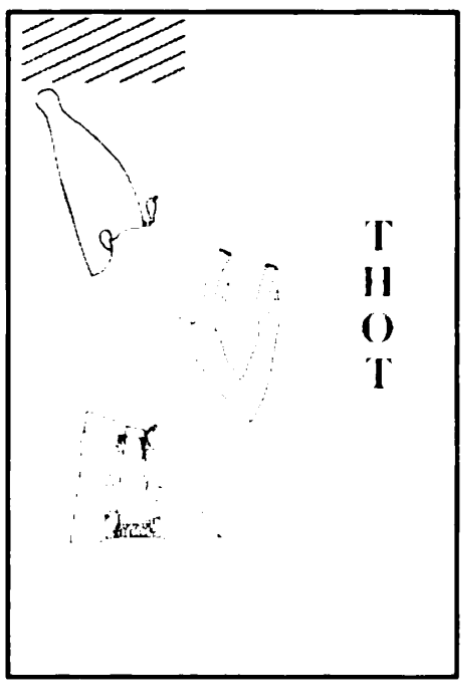
conservées dans l'ensemble que celles des linteaux, celle de l'embrasure ouest de la porte S (scène S. 6) étant en effet presque totalement perdue. On distingue encore les pieds du roi, le haut d'un kiosque et une partie du nom du dieu: «[Pta]h, [le seigneur de] Maât [...]». Sous la scène se trouve une ligne de texte (S. 7), qui confirme l'identité du dieu[33]. Peut-être le roi portait-il une shendjit. Aucun vestige n'en est conservé, mais la forme de la lacune, qui a emporté presque toute la scène, pourrait exclure le long pagne et le pagne à tablier. Cela n'est toutefois en rien une certitude.



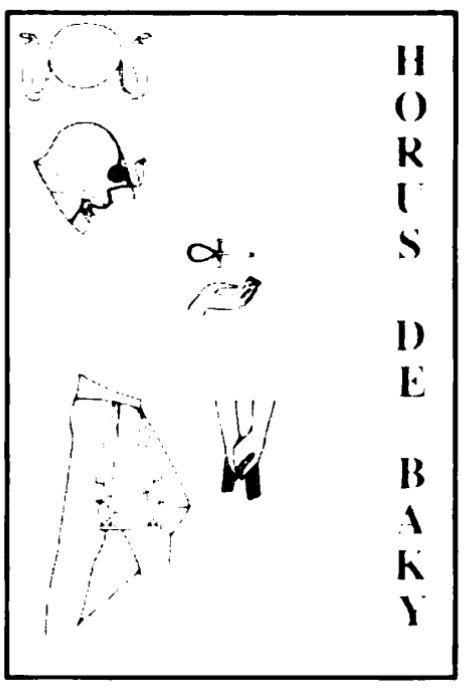
Scène Q. 6



Scène S. 6



Scène U. 6



Scène W. 6

Fig. 45: Croquis des scènes Q. 6, S. 6, U. 6 et W. 6.

[33] Cf. *supra*, p. 144.

Les autres scènes sont d'une grande diversité et, pour cette raison, nécessitent une description au cas par cas. Sur l'embrasure est de la porte Q (scène Q. 6), le roi est accompagné par un disque solaire, couronné du kheprech et vêtu du pagne à tablier. Il offre un pain blanc à «Amon-Rê, qui réside dans (*ḥry-ỉb*) [...][34]». Sous la scène se trouve une ligne de texte (Q. 7), dont une bonne moitié est en lacune, ne livrant plus que le nom de naissance du roi[35]. Sur l'embrasure sud de la porte U (scène U. 6), le roi est vêtu d'un pagne à tablier, ceint la couronne blanche (une lacune ne permet pas de savoir si un accompagnateur y prenait place) et il adore «Thot, le seigneur d'Hermopolis». Enfin, sur l'embrasure sud de la porte W (scène W. 6), le roi est surplombé d'un disque solaire, couronné du kheprech et vêtu d'un pagne plongeant. Il donne la main à «Horus, le seigneur de Baky», qui lui tend à la narine un signe *ʿnḫ*, que le roi reçoit dans l'autre main levée à l'horizontale.

3. — Synthèse et mise en perspective de l'iconographie des portes avec celle des salles.

Dans cette partie, nous nous intéresserons en premier lieu à l'identité des divinités citées dans les textes des jambages et à celle des dieux représentés sur les linteaux des portes. Puis nous nous attacherons aux principes de décoration utilisés par l'imagier pour la décoration de ces linteaux, ainsi qu'aux liens entre ceux-ci et les salles. Enfin, nous verrons de quelle façon les scènes des embrasures sont en rapport avec l'iconographie des salles, et ce que les actes rituels qui y prennent place peuvent nous apprendre sur la fonction de ces portes dans l'univers iconographique du temple.

Des divinités citées dans les textes des jambages des portes, seules celles de la porte U diffèrent de celles représentées sur le linteau (fig. 49). Y sont en effet mentionnés Horus de Bouhen (U. 4) et Amon-Rê (U. 5), alors que le linteau montre Thot (scène U. 1) et Shepes (scène U. 2). La porte U concentre ainsi sur elle au moins quatre particularités: sa surface extérieure est en saillie, les divinités citées sur les jambages diffèrent de celles représentées sur le linteau, les offrandes qui sont adressées à celles-ci ne forment pas de couple type (du moins que nous ayons identifié), et

[34] *Ouadi es-Seboua* I, 1912, p. 216, 2°, lit *ḥry-ỉb ʾỉp(t)-swt*. La photographie ne permet, ni de confirmer, ni d'infirmer cette lecture. Après *ḥry-ỉb*, on distingue bien encore un signe, mais qui peut être aussi bien un *p* qu'un *pr*.

[35] Cf. *supra*, p. 144.

les couronnes du roi sont le némès et le khat, alors qu'il s'agit du kheprech partout ailleurs[36]. Dans le concert des portes menant aux chapelles secondaires, la porte U est organe de disharmonie.

Comme nous venons de le voir, les actes rituels représentés sur le linteau de la porte U (scènes U. 1 et U. 2) ne forment pas de couple type. En ce qui concerne le choix des couronnes, des divinités et du pagne, il s'agit au contraire, dans les premier et deuxième cas, de couples type (khat + némès / Thot + Shepes) et, dans le troisième, d'éléments identiques (pagne à tablier). Par le recours aux symétries fonctionnelle et axiale dont ils témoignent, ils participent de la création d'une entité iconographique autonome et même, à travers le choix des couronnes, indépendante, puisque partout ailleurs, le roi ceint le kheprech. D'une autre façon, ces couronnes contribuent donc, comme les actes rituels, à conférer un statut bien particulier aux scènes de ce linteau.

On ne peut plus rien dire des principes de disposition utilisés par l'imagier pour la décoration du linteau de la porte symétrique W (scènes W. 1 et W. 2) en raison de la perte de la scène W. 1. En revanche, on relèvera le caractère lunaire d'une des divinités (Khonsou, en relation à Montou), point commun que ce linteau partage avec celui, symétrique, de la porte U, sur lequel Thot et Shepes sont en effet réunis. Si on se fonde sur ces seules divinités, il semble donc que ces deux linteaux soient en relation thématique. À vrai dire, l'impression que ces deux linteaux sont en relation thématique, impression cependant uniquement fondée sur les divinités, est bien confirmée par les scènes des linteaux des portes symétriques Q et S, dont les liens sont si étroits, qu'on ne peut que les isoler de ceux des portes U et W. Ainsi, de même qu'il a été possible de distinguer le groupe que forment les salles V et X de celui que forment les salles R et T, il est possible de distinguer aussi le groupe que forment les portes menant aux premières de celles menant aux secondes.

Dans les quatre scènes des linteaux Q et S (scènes Q. 1, Q. 2, S. 1 et S. 2), le roi ceint en effet le kheprech, porte le pagne à tablier, et est accompagné par un disque solaire. À vrai dire, ces deux derniers éléments sont également communs aux linteaux des portes U et W, mais en ce qui concerne la couronne, ce n'est pas le cas. Ces deux linteaux sont en outre les seuls à donner le premier rôle à des déesses, organisées par paires: Isis et Hathor sur la porte Q, Satis et Anoukis sur la porte S. Si Hathor apparaît bien dans la salle R, à laquelle la porte Q donne accès, c'est en compagnie de Ptah et de Ramsès (scène R. 7; pl. 10,A). En revanche, ni

[36] Rappelons toutefois que dans la scène W. 1, la couronne du roi est en lacune.

Isis, ni Satis, ni Anoukis ne se trouvent dans la salle R ou dans la salle T[37]. Il est donc difficile d'interpréter leur présence comme une annonce de l'iconographie de ces chapelles. Étant toutefois citées sur les jambages des portes, il est en revanche clair que leur choix participe de façon très cohérente du programme iconographique des portes Q et S. Les scènes des linteaux des portes Q et S se faisant face, peut-on avancer l'hypothèse que ces quatre déesses sont en relation les unes avec les autres, dans le cadre d'une correspondance symétrique de type fonctionnel?

Dans ce cas, il serait possible que cette confrontation évoque un des traits de la théologie propre à Satis et Anoukis, qui les voit comme des suppléantes d'Isis et de Nephthys[38]. Mais ici, ce n'est pas Nephthys qui est représentée, mais Hathor, à laquelle Anoukis fut toutefois identifiée[39]. Pour autant, ces divinités forment bien un groupe autonome, mais en tant que parèdres des dieux qui prennent place sur les parois sud et nord de la salle N, celles-là même où s'ouvrent les portes Q et S (fig. 46). Rappelons en effet que ces dieux sont Khnoum, Horus de Baky (paroi nord, où s'ouvre la porte S), Horus de Miâm et Horus de Bouhen (paroi sud, où s'ouvre la porte Q). Satis et Anoukis sont ainsi liées à Khnoum, tandis qu'Isis et Hathor le sont aux trois Horus de Nubie. L'épithète d'Hathor, «la maîtresse d'Ibshek», la localise d'ailleurs clairement en Nubie[40]. La relation évidente entre les portes Q et S et les divinités des parois sud et nord de la salle N est d'autant plus intéressante que celles-ci occupent une place prédominante dans la salle V (fig. 26). Toutefois,

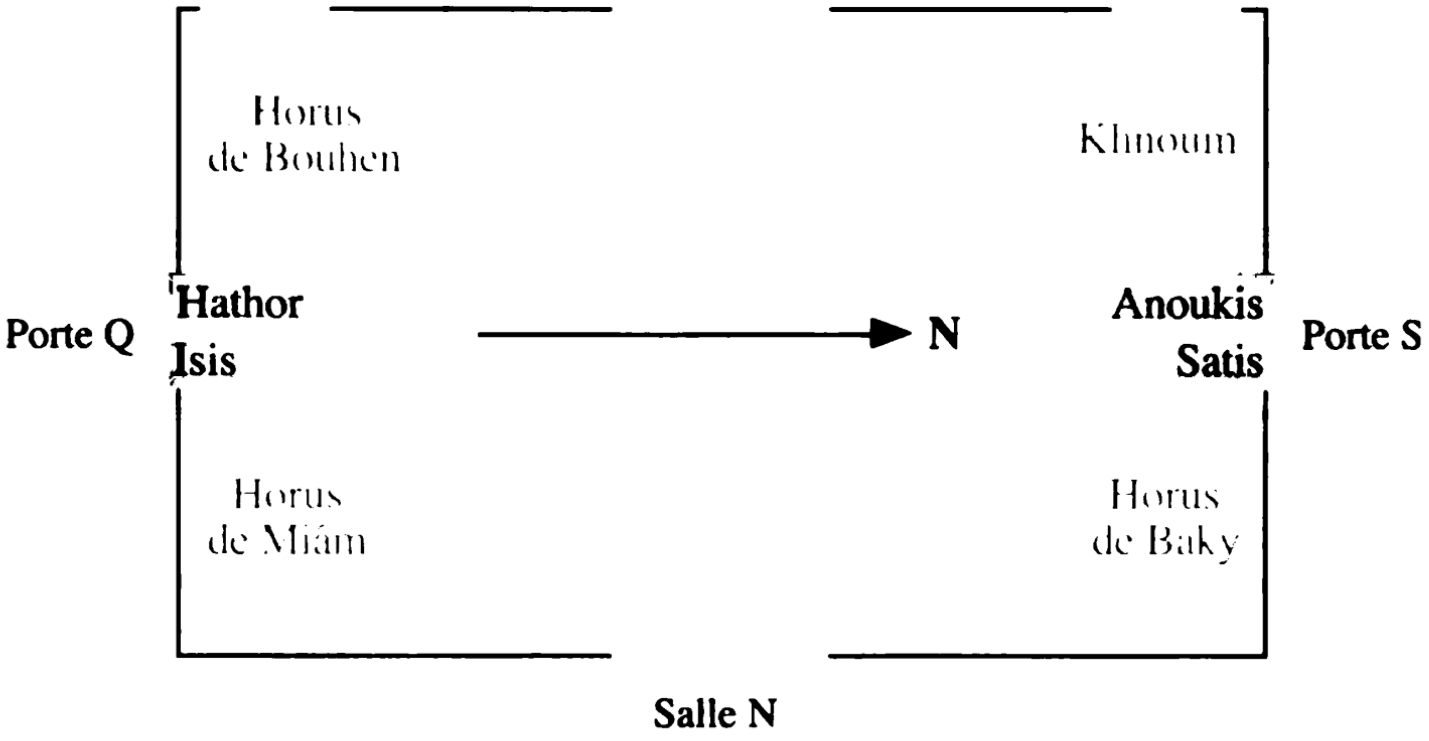
[37] Isis accompagne Amon-Rê-Kamoutef dans la scène V. 4 et prend place dans la scène X. 1; cf. *supra*, pp. 77 et 96.

[38] Cf. D. VALBELLE, «Deux hymnes aux divinités de Komir», *BIFAO* 83, 1985, p. 169 (l'hymne est daté d'Antonin le Pieux), *id.*, «Satet» (*LÄ* 5), 1983, col. 488 (Basse Époque) et C. TRAUNECKER, *Les dieux de l'Egypte* (*QSJ* 1194), 1992, p. 16. Pour Isis et Satis, voir aussi R. GUNDLACH, «Felstempel Thutmosis' III. bei Ellesija», in: *Ägyptische Tempel — Struktur, Funktion und Programm* (*HÄB* 37), 1994, p. 74 (Thoutmosis III).

[39] Cf. A. CYWIÉ, «Le bouquetin et la gazelle», in: *Les scribes et la transmission du pouvoir* (*AOB* XIX), 2006, pp. 146-147. Dans l'hymne cité à la note précédente, Anoukis est identifiée à de nombreuses déesses, dont Hathor (cf. D. VALBELLE, «Deux hymnes aux divinités de Komir», *BIFAO* 83, 1985, pp. 159-161 pour la traduction et fig. 9 pour le texte). Toutefois, le nombre même de ces déesses n'y fait pas d'Hathor une déesse plus particulièrement liée à Anoukis qu'une autre.

[40] Pour Horus de Bouhen et Hathor d'Ibshek, cf. M. DEWACHTER, «Nubie», *BIFAO* 70, 1971, p. 107,a). L'auteur cite d'ailleurs les scènes de la salle. Pour Horus de Baky et Isis, on verra H. RICKE et *alii*, *Beit el-Wali* (*OINE* 1), 1967, pl. 34,A et 31,A, pour les statues de la salle à colonnes et les inscriptions qui les désignent. Pour Horus de Miâm et Isis, cf. *Gerf Hussein* IV, pl. 25, pp. 20, E. 72 et 42, E. 72, pour la niche 6 de la salle E du temple de Gerf Hussein. À propos de ce couple, on notera encore qu'Horus de Miâm est nommé «le fils d'Isis, le grand dieu» sur la face est du pilier I de la salle E de Derr; cf. *Derr. Textes hiéroglyphiques* (*CEDAE, CS* n° 60), 1965, E. 13,b *(sic)*.

les trois Horus de Nubie apparaissent également sur la paroi ouest dans la salle R (scènes R. 8-R. 10), à laquelle donne accès la porte Q, c'est-à-dire celle-là même dont le linteau montre Hathor et Isis. Ils s'y trouvent toutefois en relation avec Ptah, dans un contexte lunaire et non avec Khnoum. Une allusion au programme iconographique de cette chapelle ne peut donc être exclue, ne serait-elle alors même que secondaire, en raison de la relation entre les déesses de la porte S et les dieux de la paroi nord de la salle N.



En gris sont indiqués les dieux prenant place sur les parois sud et nord de la salle N.
Sur arrière-plan gris sont indiquées les déesses prenant place sur le linteau des portes Q et S.

Fig. 46: Les divinités de la salle N, de la porte Q et de la porte S.

Les offrandes que le roi adresse à ces quatre déesses établit également un lien très fort entre les linteaux des portes Q et S, mais tout en conservant à chacun d'entre eux son unité interne. Celles que le roi adresse à Isis et Hathor (scènes Q. 1 et Q. 2) forment en effet, comme nous l'avons vu, un couple type, puisqu'il s'agit du vin et de Maât. À ce titre, ces deux scènes se suffisent à elles-mêmes. La relation qui unit ces deux offrandes est ainsi à l'image de celle qui unit les déesses auxquelles elles s'adressent[41]. On pourrait même dire que ces deux scènes sont, du point de vue

[41] La littérature sur ces deux déesses et leurs relations ne manque pas. On verra ainsi P. DERCHAIN, «Maria MÜNSTER, *Untersuchungen zur Göttin Isis vom Alten Reich bis zum Ende des Neuen Reiches*», *BiOr* 27, 1970, p. 22, ou encore W. WAITKUS, «Die Geburt des Harsomtous aus der Blüte», *SAK* 30, 2002, p. 384, note 68 (avec bibliographie).

de la complémentarité qui en unit les éléments, le miroir l'une de l'autre. La situation est toute autre en ce qui concerne les scènes du linteau de la porte S. À Satis, le roi offre le vin (scène S. 1) et, à Anoukis, de l'eau (*ḳbḥw*), mais de l'eau contenue dans des vases-*nw*, récipient bien inhabituel à l'époque ramesside (scène S. 2). Pourquoi donc avoir choisi ces vases?

Faisons abstraction de la légende des scènes. Que voyons-nous? Un roi qui offre les vases-*nw* dans deux scènes symétriques. Les offrandes étant identiques, elles concourent à l'unité des scènes du linteau. Considérons maintenant l'offrande de l'eau fraîche (*ḳbḥw*). Autrement dit, séparons la légende de l'image[42]. Avec le vin qui lui est symétrique, on peut toujours avancer qu'il s'agit de la présentation de deux offrandes liquides. Un tel couple type n'est toutefois, à notre connaissance en tout cas, que peu attesté à l'époque ramesside. En revanche, si on réunit les offrandes des deux linteaux, soit le vin (scène Q. 1), Maât (scène Q. 2), de nouveau le vin (scène S. 1), et l'eau (scène S. 2), apparaît alors un groupe d'offrandes qui évoque l'une des séquences type d'offrandes mise en évidence par Jürgen OSING, qui associe Maât, le vin, l'encensement et la libation et les offrandes alimentaires[43]. L'eau de la scène S. 2 vaudrait, par synecdoque, pour l'encensement et la libation, procédé très courant[44]. Mais pour qu'elle soit complète, il manque à cette séquence type l'offrande alimentaire. Pourrait-elle être évoquée par l'offrande des vases-*nw* de la scène Q. 1, en dépit de la légende qui la décrit comme l'offrande du vin, mais eu égard à la signification de l'offrande des vases-*nw* dans le cadre de sa relation à celle de Maât?[45] À moins qu'il ne s'agisse ici d'une variante de cette séquence type[46]. La figure suivante présente les relations entre les offrandes de ces linteaux (fig. 47).

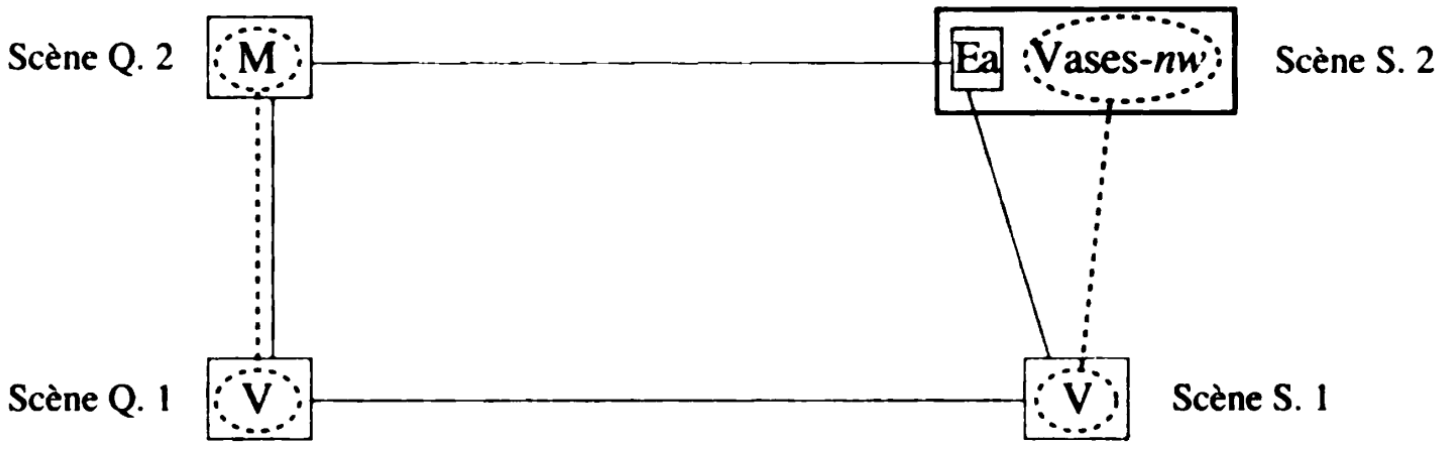
[42] Une telle complémentarité, qui fonde la disjonction que nous proposons, est non seulement dans la droite ligne de la méthode par dissociation, mais est surtout validée par la nature des relations que les Égyptiens ont construites entre l'image et le texte, que nous nommerons, à la suite de G. ROQUET, «Inscriptions d'Ancien Empire articulées à l'image», *BSEG* 9-10, 1984-5, pp. 227-243, «coarticulation». Une autre disjonction a également montré ses preuves dans l'étude des scènes des piliers «osiriaques» du Ramesseum et des scènes de la salle G du temple de Gerf Hussein, deux études en cours de rédaction.

[43] Cf. J. OSING, *Gurna* I (*AV* 20), 1977, pp. 66-69, B.

[44] Une telle substitution est d'ailleurs attestée pour cette séquence type (il s'agit toutefois de la course aux vases); cf. *ibid.*, p. 66,1. Pour le seul encensement en lieu et place de l'encensement et de la libation, toujours dans le cadre de cette séquence type, cf. *ibid.*, pp. 67,4, 68,8 et 69.

[45] Cf. *supra*, p. 31, à propos du couple type que forment l'offrande de Maât et celle des vases-*nw*.

[46] Pour des variantes de cette séquence type, qui se caractérisent cependant par l'inclusion en son sein d'autres offrandes, cf. J. OSING, *Gurna* I (*AV* 20), 1977, pp. 66-69, B.



En pointillé sont indiquées les relations entre les offrandes d'un même linteau.
En gris sont indiquées les relations entre les offrandes des deux linteaux.

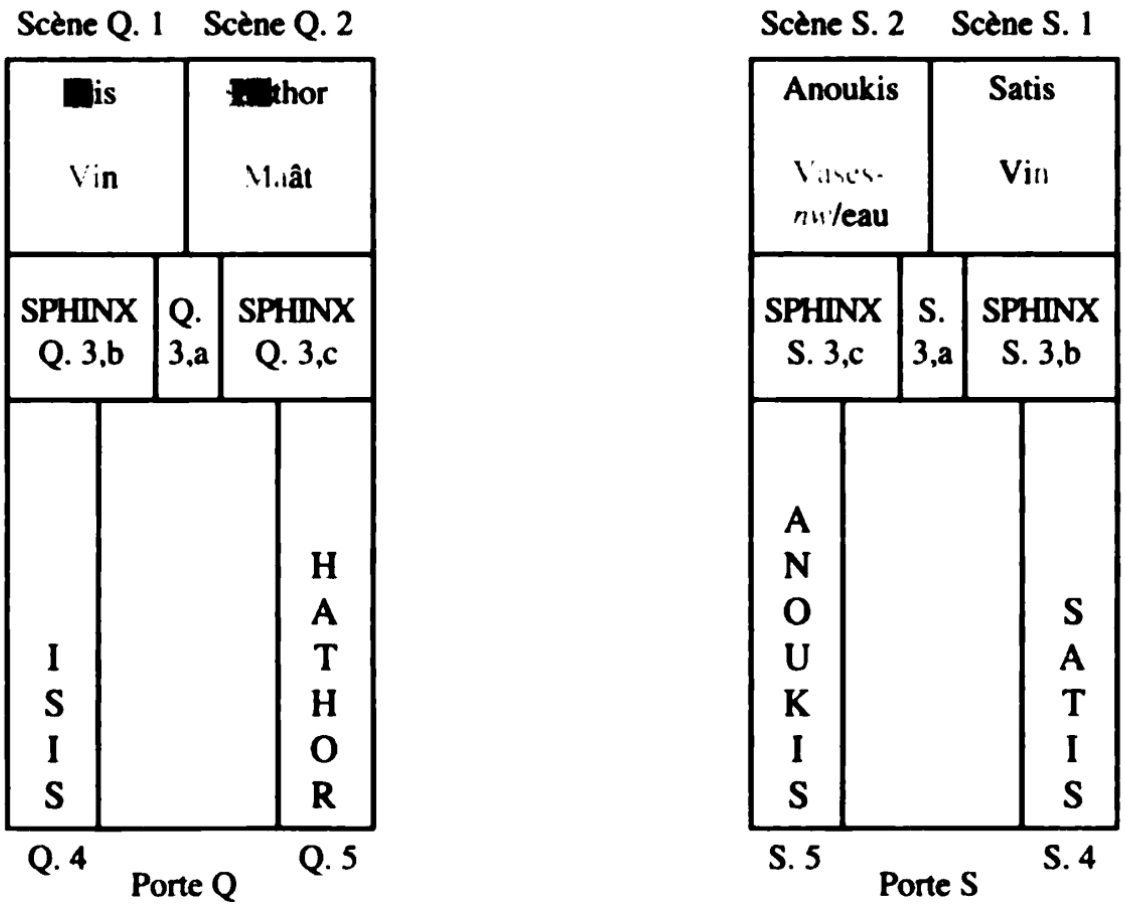
Fig. 47: Les relations entre les offrandes des linteaux des portes Q et S.

Peut-on mettre au jour des relations entre l'iconographie des portes Q, S, U, W (jambages et scènes) et les chapelles secondaires auxquelles elles mènent? Concernant les portes Q et S, la réponse est aisée, semble-t-il, à apporter. Les divinités citées sur les jambages étant identiques à celles des scènes, faisons-en abstraction. À moins qu'Isis et Hathor (porte Q) ne fassent aussi référence aux trois Horus de Nubie de la paroi ouest de la salle R, ce qui est toujours possible, elles paraissent être plutôt en relation avec Satis et Anoukis (porte S), en tant que parèdres des dieux représentés sur les parois sud et nord de la salle N (fig. 46). En outre, le fait que ces deux dernières n'apparaissent ni dans la salle R, ni dans la salle T, conforte cette interprétation. De plus, si on accepte de voir dans les offrandes qui sont adressées à ces quatre déesses la séquence type, ou une variante de la séquence type citée ci-dessus, le caractère presque exclusif des relations qu'entretiennent les scènes (et, par conséquent, les divinités) des linteaux de ces deux portes n'en ressort que plus clairement. Leur unité est encore accentuée part les attributs du roi, identiques dans les quatre scènes.

Les offrandes qui sont destinées à ces déesses sont-elles néanmoins mises en valeur par la disposition dans les salles Q et R? En ce qui concerne l'eau et le vin (scènes S. 1 et S. 2), il est difficile de répondre par l'affirmative, un tel couple n'apparaissant nullement dans la salle T, ni même dans la salle R. Mais si on oublie la légende de la scène S. 2 et qu'on ne considère que l'offrande des vases-*nw*, alors elles annoncent clairement l'iconographie de la paroi du fond de la salle R comme de la salle T, où trône cette offrande. Concernant Maât et le vin (scènes Q. 1 et Q. 2), on peut aussi répondre par l'affirmative. Elles sont en effet offrandes encadrées (avec le nom du roi se substituant à Maât), mais sur la paroi ouest de la salle T (scènes T. 2 et T. 3), et participent de

l'encadrement des offrandes sur les parois est et ouest de la salle R (scènes R. 1 et R. 7 = pl. 10,A). Il est du reste intéressant de remarquer que ces deux offrandes sont offertes à Isis et Hathor, dont nous avons vu qu'elles pourraient faire allusion aux Horus de Nubie de la salle R (scènes R. 8-R. 10). À la différence de la porte S, l'allusion ne concerne que la salle R et les offrandes prennent place sur les parois latérales.

Autrement dit, pour résumer ces relations complexes, on pourrait dire que si les scènes des linteaux des portes Q et S sont en rapport plus qu'étroit les unes avec les autres, une annonce par les divinités du linteau de la porte Q de celles de la salle R est possible. Les offrandes de ce même linteau évoquerait le couple formé par le vin et le nom du roi, mais en premier lieu dans la salle symétrique T, où ces offrandes sont encadrées, ce qui y souligne l'importance de leur présence, tandis que les offrandes du linteau de la porte S évoqueraient indifféremment la paroi du fond des chapelles R et T. Le croquis suivant (fig. 48) tente de synthétiser ces relations complexes.



Sur arrière plan gris sont indiquées les divinités qui pourraient être en rapport avec celles de la salle à laquelle mène la porte.
En gris sont indiquées les offrandes qui pourraient annoncer celles de la salle symétrique, mais aussi celles de la salle à laquelle mène la porte.
En noir sont indiqués les éléments en relation avec ceux de la porte symétrique et, pour les jambages, cette couleur indique que les divinités citées dans les textes sont identiques à celles représentées sur le linteau.

Fig. 48: L'iconographie des portes Q et S en relation avec celle des salles R et T.

S'agissant enfin du kheprech, si son choix n'est pas seulement lié à celui des autres éléments iconographiques des linteaux Q et S, il annonce alors clairement les scènes de la paroi du fond des deux salles (scènes R. 6, R. 11, T. 5 et T. 10), comme les vases-*nw* du linteau de la porte S. On peut en dire autant du pagne à tablier des scènes de cette dernière, mais pas de celui des scènes de la porte Q. Toutefois, le roi portant ce pagne dans les scènes des quatre linteaux, le choix de cet élément ne semble pas être particulièrement fondé sur un rapport avec l'iconographie de l'une ou l'autre salle, mais résulter de considérations propres à la conception du décor des linteaux.

Avec les portes U et W, la situation est plus complexe. Si les inscriptions des jambages de la porte W sont bien identiques aux divinités représentées sur le linteau (Khonsou et Montou), il n'en est pas de même sur la porte U. Sur le linteau de celle-ci, le roi officie en effet devant Thot (scène U. 1) et Shepes (scène U. 2), alors que les divinités citées sur les jambages sont Horus de Bouhen (U. 4) et Amon-Rê (U. 5). Ces divinités se trouvent-elles dans la salle V?

En ce qui concerne Horus de Bouhen, la réponse est oui, puisqu'il prend place sur le mur du fond (scène V. 5). En ce qui concerne Amon-Rê, c'est également le cas. Ce dieu y apparaît en effet trois fois (scène V. 3 = pl. 9,A, V. 4 et V. 7). Il apparaît toutefois aussi dans la salle symétrique X, non seulement sur la paroi sud (scène X. 3), mais aussi sur le mur du fond, dans la scène sud (scène X. 5), c'est-à-dire dans une scène située au même endroit que celle de la salle V dans laquelle prend place Horus de Bouhen (scène V. 5). Pour cette raison, étant donnée la position identique et prépondérante d'Horus de Bouhen et d'Amon-Rê dans ces salles, il serait tentant de voir dans la mention de ce dernier une annonce du programme iconographique de la salle symétrique X et non de celle de la salle V, à laquelle la porte U donne pourtant accès. On notera aussi qu'Amon-Rê est cité sur le jambage nord de la porte U (U. 5), de même que la salle X prend place au nord du sanctuaire, tandis qu'Horus de Bouhen est mentionné sur le jambage sud (U. 4), de même que la salle V se trouve au sud du sanctuaire (comparer les pl. 5 et 6). Ceci, toutefois, ne saurait en aucun cas constituer un argument décisif. En outre, puisqu'Amon-Rê apparaît trois fois dans la salle V et dans les trois cas en tant que divinité encadrée (avec et sans parèdres; fig. 21), il est sans doute plus sage, si bien sûr on accepte l'idée que l'iconographie d'une porte puisse annoncer celle de la salle à laquelle elle donne accès[47], de considérer les mentions des divinités sur les jambages de la porte U comme une annonce

[47] Ce qui est démontré pour d'autres temples; cf. *supra*, pp. 61-63, à propos de Derr.

du programme iconographique de la salle V. Une allusion aux salles V et X est toutefois possible.

Nous avons recensé plus haut les particularités de la porte U, à savoir son architecture, la différence entre les divinités mentionnées sur les jambages et celles représentées sur le linteau, le fait que les actes rituels ne forment pas de couple type (du moins à notre connaissance), ainsi que les couronnes du roi[48]. Non seulement le roi ne porte pas le kheprech, comme sur les linteaux des autres portes (rappelons que la scène W. 1 est en lacune), mais le khat et le némès forment un couple type, particularité qui concourt à créer l'indépendance des scènes. On ajoutera que le khat (scène U. 1), est spécifique de l'acte rituel représenté, l'onction, comme nous l'avons vu plus haut[49]. Peut-on voir dans ces éléments l'annonce du programme iconographique de la salle V?

En ce qui concerne le couple que forment l'onguent et le vin, cela est clair. Le vin est effet encadré sur la paroi nord de la salle V (scène V. 7), tandis que l'onguent y est traité en anacoluthe (scène V. 8; fig. 21). Comme sur le linteau de la porte U, ces deux offrandes n'y forment pas de couple type, bien qu'elles soient juxtaposées. Autrement dit, c'est parce que les offrandes du linteau de la porte U annoncent deux des principales offrandes de la salle V, du reste adressées à Amon-Rê et à Mout, juxtaposées mais traitées différemment (encadrement et anacoluthe), que la recherche d'un couple type que formeraient l'onguent et le vin pour expliquer leur association sur le linteau de la porte U est restée vaine. En ce qui concerne les divinités, la situation est différente.

Thot (scène U. 1) ne prend en effet pas place dans la salle V, mais dans la salle X (scène X. 8). La situation qu'il y occupe est particulièrement importante, puisque la scène dans laquelle il apparaît est entièrement traitée en anacoluthe. Shepes, sur le linteau de la porte U (scène U. 2), est absent des salles V et X. Pour cette raison, il apparaît plus comme une sorte de double ou de parèdre de Thot. La symétrie des scènes du linteau n'empêche en effet nullement une divinité et sa parèdre d'être ainsi juxtaposées[50]. L'annonce de l'iconographie de la salle X par les scènes du linteau de la porte U est d'autant plus nette que la plupart des éléments des scènes U. 1 et X. 8 sont les mêmes: disque solaire (dans la salle X,

[48] On y ajoutera l'aspect du vase à onguent, décrit plus haut, note 24 p. 148.

[49] Cf. *supra*, p. 83.

[50] Comparer, par exemple, avec les innombrables scènes symétriques de linteaux qui montrent, d'un côté, Amon-Rê et Mout et, de l'autre, Amon-Rê et Khonsou. Il faut réunir les deux scènes pour reconstituer la triade et, dans le processus de cette reconstitution, Amon-Rê joue le rôle de pivot.

celui-ci est une anacoluthe), khat, onction et divinité. Seul le pagne diffère: pagne à tablier sur le linteau et shendjit dans la chapelle. On comprend donc mieux, maintenant, la raison pour laquelle la couronne du roi n'est pas le kheprech dans la scène U. 1. Il s'agit d'annoncer d'une façon extrêmement nette la scène X. 8, c'est-à-dire une scène en particulier. Le choix du némès devant Shepes s'éclaircit alors. Il s'agissait de faire porter par le roi une couronne qui entretiennent avec le khat le même type de lien que Thot et Shepes entretiennent entre eux. De même, il semble que si les divinités mentionnées sur les jambages diffèrent de celles représentées sur le linteau, c'est pour se substituer à celles-ci dans leur rôle d'annonce du programme iconographique de la salle V, à laquelle mène la porte U. Peut-on dès lors rattacher à cette caractéristique l'architecture si particulière de la porte U? Cela nous paraît bien possible.

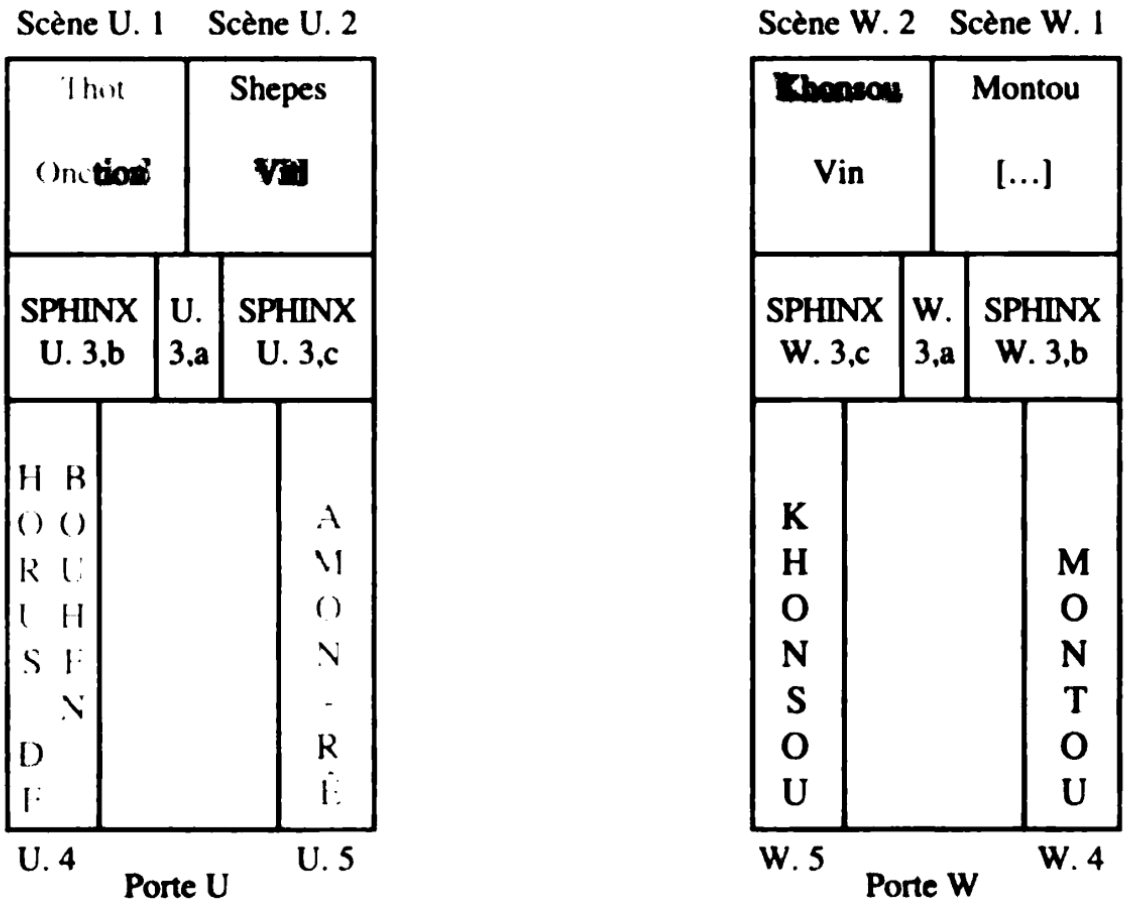
Pour résumer, si les actes rituels du linteau de la porte U annoncent le programme iconographique de la salle V, l'onction et Thot annoncent celui de la salle symétrique X et, plus spécifiquement, la scène X. 8. Peut-on tirer les mêmes conclusions de l'étude des scènes du linteau et des inscriptions des jambages de la porte W?

Concernant la porte W, les choses sont moins complexes. Les divinités citées sur les jambages sont en effet identiques à celles représentées sur le linteau: Khonsou (scène W. 2 et inscription W. 5) et Montou (scène W. 1 et inscription W. 4). En outre, la scène W. 1 étant presque entièrement perdue, il est pour ainsi dire impossible de savoir si les scènes de ce linteau annonçaient l'iconographie de la salle V ou celle de la salle X. Que dire en effet de l'offrande du vin de la scène W. 2, qui seule subsiste? En l'absence de son correspondant symétrique et devant son emploi récurrent dans les salles V et X, on ne peut dire si elle annonce l'une de celles de la première ou de la seconde. Nous aurions bien une préférence pour la salle X, dans la mesure où l'offrande du vin apparaît sur la paroi du fond (scène X. 9), mais cela reste une pure hypothèse. De même pour le kheprech ou pour le pagne à tablier: quelle salle ou quelle(s) scène(s) annonçaient-ils? En revanche, il est possible de faire quelques remarques concernant les divinités.

Ainsi, de même que la présence de Shepes, sur le linteau de la porte U, est directement liée à celle de Thot, le premier n'apparaissant ni dans la salle V, ni dans la salle X, celle de Montou (scène W. 1), en regard de Khonsou (scène W. 2), relève-t-elle de la même démarche. Montou ne prend en effet place ni dans la salle V, ni dans la salle X[51]. Khonsou, en

[51] Il se trouve en revanche dans la salle T (scène T. 6), mais en tant que membre de l'Ennéade thébaine.

revanche, se trouve dans la salle X, à laquelle la porte W donne accès, en compagnie d'Amon-Rê-Kamoutef et de Mout (scène X. 3). Avec ces deux derniers, il occupe une scène encadrée (fig. 22). À ce titre, Khonsou annoncerait l'iconographie de la salle X et particulièrement la thématique lunaire qui y est développée, plus peut-être que sa propre présence. Mais l'annonce d'une telle thématique est également le fait de Thot sur la porte U. De cette thématique, nous avons relevé plus haut l'importance, notamment dans l'aspect divin de Ramsès présenté dans les deux salles. Or, nous avons également vu que la scène X. 3 correspond, dans la salle V, à la scène V. 3, où Ramsès lunaire accompagne Amon-Rê et Mout (pl. 9,A). En somme, si les divinités de la porte W annoncent celles de la salle X, elles font également allusion à celles de la salle V. Le croquis suivant résume les relations entre l'iconographie des portes U, W et celle des salles V et X (fig. 49).



Sur arrière-plan gris sont indiquées les divinités et les offrandes annonçant celles de la salle à laquelle mène la porte.
En gris sont indiquées les divinités et les offrandes annonçant celles de la salle symétrique. Concernant les jambages, cette couleur indique que les divinités citées sont différentes de celles représentées sur le linteau.
En noir sont indiquées les divinités dont la présence est liée à celle de la scène symétrique. Pour l'offrande de la scène W. 2, cette couleur indique qu'en raison de la perte de celle de la scène W. 1, aucune autre couleur n'a pu lui être affectée. Pour les jambages, cette couleur indique que les divinités qui y sont citées sont identiques à celles représentées sur le linteau.

Fig. 49: L'iconographie des portes U et W en relation avec celle des salles V et X.

Les scènes des embrasures des portes menant aux chapelles secondaires du temple (fig. 45) témoignent également des liens entre l'iconographie des premières et des secondes. Ainsi, dans la scène Q. 6, le roi fait-il face à Amon-Rê, qui prend place sur le mur du fond de la salle R (scène R. 6,b). Et il ceint le kheprech et porte le pagne à tablier, comme sur ce dernier. Un disque solaire l'accompagne, mais une lacune ne permet plus de savoir s'il en était de même dans la scène R. 6,b[52]. Son offrande, en revanche, est différente. Sur l'embrasure de la porte, il offre en effet au dieu un pain blanc, tandis que dans la salle R, il lui offre les vases-*nw*. Le pain blanc, toutefois, n'est pas absent de celle-ci, puisqu'il y est offert à Horus de Miâm (scène R. 9). Mais ce pain est également offert à Amon-Rê sur la paroi du fond de la salle X (scène X. 5). Cette offrande pourrait-elle donc être une allusion à l'iconographie de cette dernière? Il est impossible de répondre à cette question. La scène de l'embrasure de la porte S (scène S. 6) ne peut nous apporter aucun élément de réponse, au moins à titre comparatif, puisque seul le dieu peut encore être identifié avec certitude: Ptah.

Ce dieu, néanmoins apparaît sur la paroi du fond de la salle T, sous la forme de Ptah-Tatenen (scène T. 10,b)[53]. Le dieu de l'embrasure des portes Q et S est donc le même que l'un de ceux prenant place sur la paroi du fond des salles auxquelles mènent ces portes, confirmant l'importance de celle-ci et l'importance de ces dieux dans le concert iconographique des chapelles secondaires du temple de Seboua. Ainsi les scènes de ces embrasures annoncent-elles l'un des thèmes iconographiques centraux de ces salles, parce qu'elles se trouvent sur des portes, mais condensent aussi ce thème.

Pour autant que l'état de conservation de la scène S. 6 permette d'en juger, les scènes des embrasures des portes Q et S annoncent donc essentiellement l'iconographie des salles auxquelles celles-ci donnent accès. Or, la situation est bien différente avec les scènes des embrasures des portes U et W (scènes U. 6 et W. 6), qui empruntent leurs éléments à la salle V comme à la salle X. Cette caractéristique, toutefois, était déjà celle des linteaux de ces portes.

Dans la scène U. 6, le roi ceint la couronne blanche. Dans les salles V et X, cette couronne est très employée (scènes V. 5, X. 1 et X. 5), de sorte qu'elle peut annoncer l'iconographie de l'une comme de l'autre

[52] Cf. cependant *supra*, note 17 p. 119.

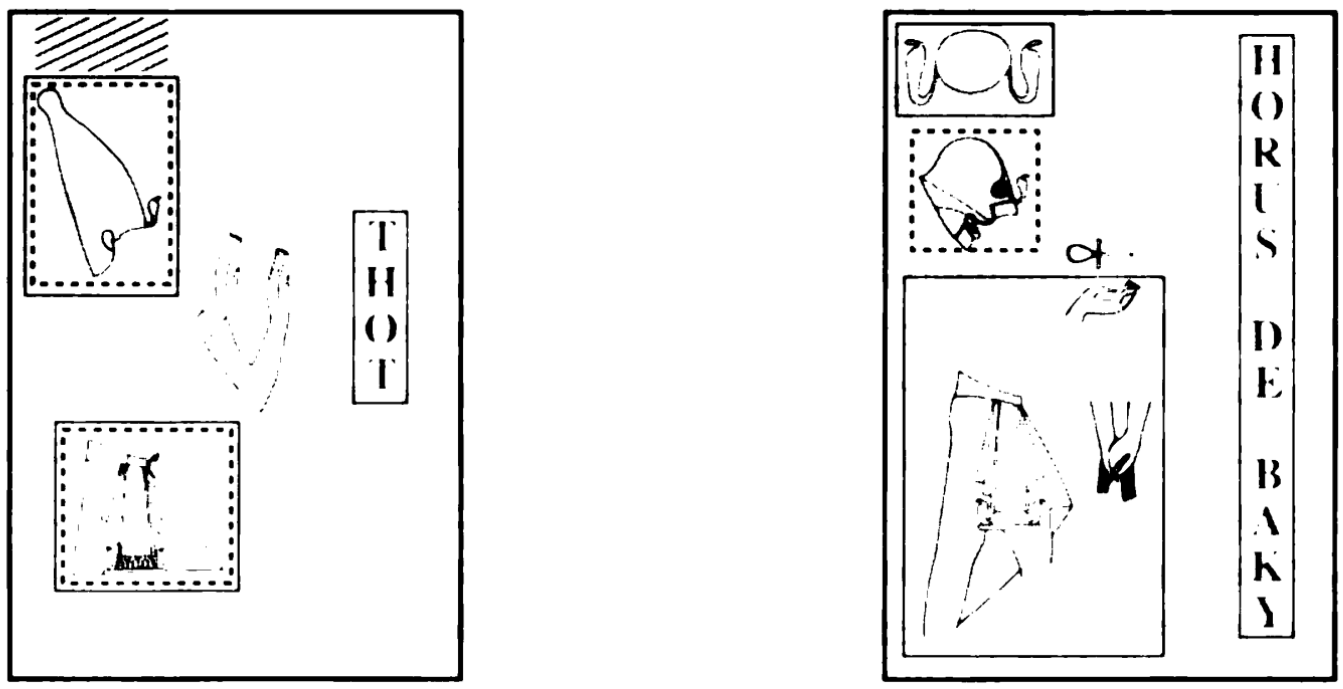
[53] Il se trouve également dans la salle R, en compagnie de Ramsès (lunaire) et d'Hathor (scène R. 7 = pl. 10,A).

salle. La même remarque peut être faite concernant le pagne à tablier. En revanche, en ce qui concerne le dieu, Thot, il est clair que l'embrasure renvoie à la salle X, où celui-ci prend place dans une scène entièrement traitée en anacoluthe (scène X. 8). Il confirme l'aspect lunaire de ces chapelles, en accord avec l'iconographie du linteau U, mais aussi W. Il répète la scène U. 1, qui montre aussi Thot. Le choix de l'adoration peut être lié au dieu représenté, mais il s'agit également, comme nous le verrons plus bas, d'un acte rituel lié aux lieux de passage.

Dans la scène W. 6, un disque solaire accompagne le souverain, alors que cet accompagnateur est bien plus présent dans la salle V que dans la salle X, où le vautour domine et où le disque solaire n'apparaît que dans le cadre de la scène X. 8. Le disque solaire aurait-il constitué l'accompagnateur dominant dans les deux salles, sa présence dans la scène W. 6 n'eût pas semblé si singulière. Le kheprech qu'il ceint fait en revanche clairement allusion aux couronnes de la salle X, où il occupe une place de choix, étant associé au henou (scènes X. 3 et X. 4, X. 6 et X. 7). Dans la salle V, le kheprech n'apparaît au contraire que dans la scène V. 3, et dans le cadre d'une anacoluthe. Rappelons que le pschent et le kheprech forment un couple type avec le henou[54]. Ce point commun, toutefois, ne nous semble pas de nature à pouvoir fonder un rapprochement très explicite entre les deux scènes.

Mais ce sont le pagne du roi, son attitude et le dieu qui font référence de façon la plus évidente à la salle symétrique V. Vêtu du pagne plongeant, il reçoit en effet un signe *ʿnḫ* de la main d'Horus de Baky, comme dans la scène V. 2 (moitié nord du mur est), à cette seule différence que le souverain y reçoit un signe *ḥb-sd*. Le don du signe *ʿnḫ* est toutefois, comme l'adoration, typique des lieux de passage, même si le don d'un signe *ḥb-sd* peut également s'y rencontrer. Le roi étant étreint par Isis et Nekhebet dans les scènes du mur est de la salle X, cette embrasure apparaît davantage comme un résumé d'une partie de l'iconographie de la salle V, comme si elle manquait à la salle X, que comme une simple allusion à celle-ci. Le croquis suivant (fig. 50) résume les relations entre l'iconographie des scènes U. 6, W. 6 et celle des salles V et X. Il montre à quel point les éléments iconographiques de ces deux scènes renvoient à la salle V comme à la salle X.

[54] Cf. *supra*, pp. 16 (henou et pschent) et 17 (henou et kheprech).



Scène U. 6 Scène W. 6

En pointillé sont encadrés les éléments iconographiques annonçant ceux de la salle à laquelle mène la porte.
En gris sont encadrés les éléments iconographiques annonçant ou faisant allusion à ceux de la salle symétrique.
Les éléments iconographiques non encadrés appartiennent en propre aux scènes des embrasures.

Fig. 50: Les éléments des scènes U. 6 et W. 6 en relation avec ceux des salles V et X.

La mise en rapport des divinités de ces embrasures est, comme les couronnes, riche de sens. Thot est en effet lié aux Horus nubiens, dans le cadre d'un groupe dont il prend la tête, groupe qui apparaît justement sur la paroi ouest de la salle R, Ptah se substituant toutefois, mais en compagnie de Ramsès lunaire et d'Hathor, à Thot (scènes R. 7-R. 10)[55]. Dans le contexte des chapelles secondaires de Seboua, une telle allusion est donc possible. Mais Thot et Horus sont également en relation dans le cadre des scènes de purification du roi, ou de ligature du *sm3-t3.wy*. Ils y incarnent alors le sud et le nord[56]. Or, Thot prend place sur l'embrasure de la porte U, c'est-à-dire au sud du sanctuaire et Horus de Baky sur celle de la porte W, soit au nord. Toutefois, l'épithète d'Horus, «le seigneur de Baky» doit peut-être nuancer la portée d'un tel patronage.

[55] Cf. *supra*, p. 132.

[56] Les exemples ne manquent pas. Pour la purification du roi, cf., par exemple, H. H. NELSON, *Great Hypostyle Hall* I/1 (*OIP* 106), 1981, pl. 105 et 198; pour la ligature du *sm3-t3.wy*, cf. *ibid.*, pl. 69 (comparer avec la pl. 74).

Confrontées à celles de la paroi ouest, les scènes des embrasures des portes H et J de Derr avait révélé le double rôle joué par ces éléments architecturaux dans l'univers iconographie du temple: lieu d'entrée dans un nouveau territoire mais aussi lieu d'apparition en gloire du roi, métalepse qui sied bien à un tel espace architectural[57]. Des scènes des embrasures Q et S, peu de conclusions du même ordre peuvent être tirées et, ce, pour deux raisons. La première réside dans la disparition quasi totale de la scène S. 6 et la seconde dans l'offrande du pain blanc, qui rappelle davantage l'offrande similaire faite à Amon-Rê dans la salle X (scène X. 5), qu'elle ne parle de la fonction de la porte. Il est également intéressant de noter que le chevauchement de scènes sur les parois sud, nord, est et ouest des salles R et T nous fait entrer sans transition dans ces salles. Seules les colonnes de hiéroglyphes et la double ligne verticale situées de part et d'autre de la porte (paroi nord de la salle R et paroi sud de la salle T) isolent quelque peu les scènes de la porte.

Les actes rituels choisis par l'imagier pour les embrasures des portes U et W sont en revanche interprétables d'une façon similaire à celles des portes H et J de Derr. La scène W. 6 montre justement le même acte rituel que la scène J. 6 de Derr: la remise d'un signe *ʿnḫ*. Le dieu est également le même: Horus de Baky (fig. 19). Dans la scène U. 6, le souverain adore Thot. Comme la remise d'un signe *ʿnḫ*, l'adoration fait partie du *corpus* des scènes d'accueil du roi[58]. Le choix de l'adoration pourrait toutefois être aussi lié à celui du dieu, si on regarde Thot sous l'angle de son aspect stellaire. Ces deux scènes décrivent, dans l'univers iconographique du temple de Seboua, la fonction des portes U et W: lieu d'entrée sur un nouveau territoire, lieu d'accueil. Mais cette fonction est également précisée et complétée par les scènes situées sur la paroi est des salles V et X.

Dans la salle V, ces scènes montrent la remise au roi de ses *regalia* (scène V. 1) et d'un signe *ḥb-sd* (scène V. 2). Comme nous l'avons vu plus haut, ces scènes nous parlent de l'investiture du roi[59]. C'est en tant que roi, après être passé d'un état à un autre, qu'il entre dans la salle V. Ceci, bien sûr, dans l'univers iconographique du temple. Le sens de l'étreinte, qui prend place dans la salle X, où elle est le fait d'Isis (scène X. 1) et de Nekhebet (scène X. 2), est quelque peu différent de celui de la remise des *regalia* ou de la remise d'un signe *ḥb-sd*. Ce type de scène fait en effet

[57] Cf. *supra*, pp. 66-67.
[58] Cf. *supra*, pp. 65-66.
[59] Cf. *supra*, pp. 88-89.

partie, comme l'adoration ou la remise d'un signe *ʿnḫ*, du *corpus* des scènes d'accueil du roi. En ce sens, ces deux scènes complètent celle de l'embrasure de la porte (scène W. 6), en mettant l'accent sur l'intégration du roi dans l'univers des divinités et pas seulement sur son accueil[60].

Si les embrasures des portes U et W de Seboua présentent bien une iconographie qui en fait des lieux d'entrée sur un nouveau territoire, comme à Derr, les scènes de la paroi est des salles V et X leur superposent aussi deux fonctions différentes: investiture royale pour la porte U et reconnaissance du statut royal de Ramsès pour la porte W.

[60] Pour la signification de l'étreinte, cf. *supra*, note 26 pp. 80-81. On rapprochera avec intérêt ces scènes de celle de l'embrasure sud de la porte menant au sanctuaire de Seboua, ainsi que de celles situées sur la paroi est de ce sanctuaire et de celui de Gerf Hussein. Pour Seboua, cf. *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 58,A et 59; *ibid.* I, pp. 200-201,a, 202 et 204-205. Pour Gerf Hussein, cf. M. A.-L. EL-TANBOULI, *Garf Hussein* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, p. 88 (scènes I. 3 et I. 4). À Gerf Hussein, la paroi est des salles correspondant aux salles V et X (salles O et Q) est décorée d'une titulature royale. Il en est de même pour les salles K et M; cf. *Gerf Hussein* I, pl. 94-97 (plans-clés) et *supra*, note 5 pp. 142-143.

CONCLUSION

Parmi les profondes modifications dans la façon de décorer un temple qui caractérisent l'après an 2 du règne de Ramsès II, prend place une réforme du vocabulaire iconographique. Cette réforme consista par exemple en une drastique réduction du nombre des couronnes et des actes rituels, ou au contraire en un plus large choix de pagnes. Les principes de disposition furent également l'objet d'une réforme, de laquelle émergea surtout l'encadrement, qui en vint à asseoir sa suprématie sur bon nombre d'autres principes, telle l'alternance, pourtant encore très en vogue sous le règne de Séthi I^{er}. De la réforme du vocabulaire iconographique comme de celle des principes de disposition qui inaugurèrent cette nouvelle ère, les chapelles secondaires de Derr et de Ouadi es-Seboua témoignent pleinement.

Dans les salles I et K, en dehors des divinités et à l'exception de l'offrande du tissu et du collier, le choix des éléments iconographiques est le même dans les deux chapelles, d'une paroi à l'autre, mais aussi d'une chapelle à l'autre, manifestant ainsi leur complémentarité. Dans les deux salles, l'unité des scènes du mur du fond est respectée, comme dans le temple de Seboua. Mais il s'agit là davantage d'une caractéristique liée à l'importance de cette paroi que d'une particularité propre à ces deux temples. Dans les chapelles de Derr, l'encadrement concerne les couronnes du roi et les offrandes. Dans la salle K, la paroi nord en présente même une variante, la couronne encadrée y étant dupliquée. Les accompagnateurs y sont uniformément le disque solaire, les pagnes relèvent de l'adjonction, tandis que les divinités y observent des relations théologiques et géographiques. Abstraction faite des accompagnateurs, dont l'ordonnancement ne relève d'aucun principe de disposition, mais scelle par leur multiplication et leur usage exclusif l'unité iconographique des deux salles, l'encadrement concerne donc la moitié des éléments iconographiques. Peut-on en dire autant des chapelles du temple de Seboua?

En ce qui concerne le vocabulaire iconographique, c'est certain. Mais pour ce qui est des principes de disposition, il convient de distinguer le groupe que forment les salles V et X de celui que constituent les salles R et T mais aussi, au sein de ces deux groupes, l'une de l'autre chapelle. Si, dans la salle V, l'encadrement régit la disposition des couronnes du roi, des divinités et des actes rituels, il est en revanche absent de la

salle X, où les groupes d'éléments s'inscrivent strictement dans les limites des parois. Nous avons vu que ce trait trahit l'emploi de principes spatiaux. De même, si l'examen du schéma de la salle X rend compte d'une disposition fluide, conséquence d'un usage presque exclusif de relations spatiales, celui de la salle V révèle une disposition bien plus complexe. Cette complexité tient à la participation d'éléments d'une même scène à différents réseaux de relations, telles les couronnes de la paroi du fond, qui se répondent l'une l'autre tout en prenant part à deux encadrements. Elle tient aussi à l'usage répété de l'anacoluthe, l'iconographie de cette salle en étant parsemée, alors que dans la salle X, elle ne concerne que la scène X. 8.

Des remarques tout à fait équivalentes peuvent être faites pour les salles R et T. Comme la salle X, la disposition des éléments iconographiques de la salle T présente un aspect plus fluide et harmonieux, les groupes d'éléments s'inscrivant également dans les limites des parois. L'encadrement y est d'un emploi écrasant puisqu'en dehors des accompagnateurs du roi, seules les divinités y échappent. Dans la salle R, en revanche, si l'encadrement est aussi très employé, l'ensemble paraît plus confus, sans que ce terme ne relève toutefois d'aucune façon d'un jugement de valeur. Il y a certes un nombre différent de scènes dans les salles R et T, mais c'est aussi le cas entre les salles V et X. Toutefois, dans cette dernière, le traitement en anacoluthe de la scène X. 8 rétablit l'équilibre de la disposition générale. Dans la salle R, l'encadrement présente des variantes, comme le double encadrement des offrandes de la paroi est, ou l'encadrement d'une paire de couronnes sur les deux parois et des offrandes sur la paroi ouest, tandis que dans la salle T, ce sont systématiquement deux éléments qui sont encadrés. Et comme dans la salle V, l'anacoluthe concerne quelques éléments. Ce choix d'une mise en pages des scènes si différente d'une chapelle symétrique à l'autre peut-il être considéré comme une modification de la mise en pages pariétale entre les années 20 et 40 du règne de Ramsès II? À cette question, il est possible de répondre à la fois par la négative et par l'affirmative.

Si l'encadrement est en effet appliqué aux éléments iconographiques des scènes dans les salles I et K, il n'en reste pas moins qu'il l'est de façon presque exclusive dans la salle K, alors que dans la salle I s'y superposent des relations spatiales[1]. Dans la salle X, ce sont ces dernières qui priment, tandis que dans la salle V, elles sont associées à l'encadrement, principe relevant des relations dans le plan. En revanche, dans les salles R

[1] De cet inventaire sont exclues les scènes des parois du fond.

et T, les relations dans le plan priment sur les relations spatiales, ce qui n'en produit pas moins des mises en pages bien différentes. Ces salles se singularisent toutefois par des liens formels si étroits que l'étude de leur iconographie ne saurait être menée séparément. Autrement dit, dans la mesure où on l'observe à Derr comme à Seboua, l'emploi presque exclusif des relations dans le plan ou dans l'espace dans une salle, tandis que celle qui lui est symétrique associe les deux, ne saurait être cité au titre des modifications de la mise en pages pariétale entre les années 20 et 40 du règne du souverain. D'ailleurs, de telles différences ont aussi été mises en évidence pour les «Salles du Trésor» du Grand Temple d'Abou Simbel.

Dans le groupe de salles sud, les salles N à P, les relations dans le plan, sous la forme de l'encadrement, dominent en effet. En revanche, dans les salles nord S à U, ce sont les relations spatiales qui prennent le pas. La salle R, sans correspondant symétrique, affiche un joyeux mélange de relations spatiales et dans le plan, qui crée un presque inextricable réseau de relations entre les éléments iconographiques. Autrement dit, la complémentarité entre les groupes sud et nord, si elle s'exprime entre autres, comme à Derr et Seboua, par l'usage d'un même vocabulaire iconographique, se double d'un emploi complémentaire des deux grandes familles de principes de disposition. À ce titre, l'enchevêtrement de ces principes dans la salle R d'Abou Simbel pourrait pour partie être dû à l'absence d'une salle qui lui soit symétrique[2]. L'utilisation partagée entre salles et groupes de salles symétriques des relations dans le plan et dans l'espace que nous avons relevée à Derr et Seboua, puisqu'elle caractérise aussi la mise en pages des éléments iconographiques des «Salles du Trésor» d'Abou Simbel, appartient donc à un modèle général de mise en pages des salles et groupes de salles symétriques, sans témoigner d'une évolution.

Une différence peut-être plus discrète entre les chapelles de Derr et de Seboua pourrait cependant bien rendre compte d'une évolution: la façon dont l'anacoluthe y est employée et les conséquences de cet emploi sur les possibilités de mise en pages pariétale. Ce que nous allons décrire se fonde sur une part très restreinte de l'iconographie des temples de Ramsès II et, pour cette raison, il s'agit moins de conclusions définitives que d'une piste de travail qui demanderait à être explorée plus avant.

[2] Pour le détail de ces remarques, cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, pp. 135-137 et 143.

Si on considère la mise en pages de l'iconographie des «Salles du Trésor» du Grand Temple d'Abou Simbel et des chapelles secondaires de Derr, la décoration des unes et des autres n'ayant pas dû être très éloignée dans le temps[3], il en ressort que l'imagier semble avoir privilégié la conception d'ensembles iconographiques sans rupture, c'est-à-dire d'ensembles dans lesquels l'anacoluthe est peu présente. Cela se traduit concrètement par des salles présentant le même nombre de scènes dans leurs deux moitiés ou, si ce nombre diffère, par l'utilisation de principes de disposition s'y adaptant, mais sans recours insistant à l'anacoluthe. À Abou Simbel, les salles U et R illustrent le premier cas de figure, les salles O, P, S et T le second. La salle N constitue un cas particulier. Une scène y est en effet traitée en anacoluthe, mais sa présence est liée à celle des portes. Cette scène mise à part, elle illustre le second cas de figure[4]. La conception d'un ensemble sans rupture ne saurait être liée à un emploi plus ou moins exclusif de relations spatiales, comme le montre la salle X de Seboua, où une anacoluthe prend place sur la paroi nord (scène X. 8) ou, à Derr, la salle E, dont la paroi nord présente elle aussi une scène traitée pour partie en anacoluthe[5]. Il s'agit d'un choix, pas d'une contrainte.

Nous ne voulons pas dire, bien sûr, que l'anacoluthe fut une figure de style inconnue des imagiers qui décorèrent le temple de Derr. L'exemple de la salle E cité ci-dessus montre que ce serait absurde. Nous voulons dire qu'à cette époque, ils inclinèrent à la conception d'ensembles iconographiques privilégiant l'équilibre, privilégiant un même nombre de scènes dans les deux moitiés d'une salle. L'exemple de la salle E peut être de nouveau cité. Le fait qu'une anacoluthe s'y trouve le rend en outre très démonstratif. Car si trois scènes prennent place sur sa paroi nord (dont celle traitée pour partie en anacoluthe), deux seulement se trouvent sur sa paroi sud, mais une seule sur la moitié nord de la paroi ouest, contre deux sur la moitié sud. Par ce procédé compensatoire, un même nombre de scènes figure dans l'une et l'autre moitié de la salle[6].

[3] Pour I. HEIN, *Ramessidische Bautätigkeit in Nubien* (*GOF* IV/22), 1991, p. 109, le début de la construction des deux temples d'Abou Simbel serait à dater des années 5-10 du règne. Notons cependant que dans les «Salles du Trésor», si la seconde version du nom de naissance de Ramsès II domine largement, la première se rencontre également, en particulier dans le groupe nord. Il semble donc vraisemblable que ces salles aient été décorées aux alentours de l'an 21 du règne. Voir ainsi *KRITANC* II, pp. 487-489.

[4] Pour les schémas de disposition des éléments iconographiques de ces salles, cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, fig. 2 p. 16 (salle N), fig. 3 p. 34 (salle O), fig. 4 p. 48 (salle P), fig. 6 p. 61 (salle S), fig. 7 p. 74 (salle T), fig. 10 p. 93 (salle U) et fig. 13 p. 120 (salle R). La salle Q ne fut pas entièrement décorée.

[5] Cf. B. LURSON, «De Ramsès à Horus», *SAK* 33, 2005, pp. 261-265.

[6] Cf. *ibid.*, p. 265.

Or, des solutions comparables furent appliquées dans la salle K de Derr, dont la paroi sud ne présente que deux scènes, alors que la paroi nord en compte trois. Ce fut d'abord la gravure d'une seule scène sur la paroi ouest (scène K. 1), de manière à ce que trois scènes se trouvent de part et d'autre du groupe central (fig. 2). La couronne devant être une anacoluthe, elle ne put jouer de rôle compensatoire. Pour cette raison, l'imagier a dupliqué la couronne encadrée sur la paroi nord. Le pagne, en revanche, participe du chiasme. Aucune divinité ne s'y trouve, tandis que l'acte rituel est aussi une anacoluthe. Là encore, aucun de ces deux éléments ne put jouer de rôle compensatoire. La solution fut alors de juxtaposer les divinités et les actes rituels.

Permettons-nous une digression. Nous avons vu plus haut que l'axe de la salle K dévie fortement vers le sud[7]. L'une des conséquences de cette déviation aurait-elle pu être la largeur si peu conséquente de la moitié nord de la paroi ouest, qu'aucune scène ne put y prendre place, de sorte que les imagiers durent adapter leur programme iconographique à cette configuration architecturale? Ou le programme iconographique de la salle K n'appelant pas la présence d'une scène sur cette moitié de la paroi, il ne fut pas nécessaire de lui donner la largeur nécessaire à la gravure d'une scène? Autrement dit, le plan et les dimensions d'une salle découlent-ils au moins pour partie du programme iconographique planifié pour elle, ou ce programme doit-il s'y adapter? La problématique sous-jacente à cette question est bien sûr celle des liens entre l'architecture et l'iconographie. Il ne s'agit pas du choix des formes architecturales, dont il est clair qu'il procède lui aussi d'une visée sémantique[8], mais de savoir si, dans la conception d'un temple, ces deux aspects sont conçus conjointement, ou si l'un prime sur l'autre. Il n'est pas possible de répondre à cette question ici, mais l'iconographie des salles I et K de Derr pourrait en revanche y aider.

Revenons à la présence d'un nombre impair de scènes dans les salles X et R de Seboua. En fait, ce n'est pas tant ce nombre en soi qui nous semble significatif, mais l'aisance avec laquelle l'imagier a su y adapter les principes de disposition et l'emploi répété, à cette fin, de l'anacoluthe. Pourquoi employer le terme «adapter»? Parce qu'il semble que le programme décoratif des salles R, T et X appelait, pour les deux premières, la représentation d'une séquence de divinités au nombre irréductible,

[7] Cf. *supra*, p. 11.

[8] Voir ainsi C. LEBLANC, «Piliers et colosses de type « osiriaque »», *BIFAO* 80, 1980, pp. 87-89, ou encore J. KARKOWSKI, *Deir el-Bahari* VI, 2003, p. 97.

destinées à être juxtaposées et, pour la troisième, celle de Thot. La situation est toutefois la même dans les salles I et K de Derr, où les divinités procèdent de la même juxtaposition. Mais à Derr, si l'imagier a cherché à compenser ce déséquilibre, il en a joué à Seboua avec plus d'assurance par un important recours à l'anacoluthe et sans vraiment mettre en place, comme à Derr, de procédé compensatoire. Dans cette optique, on notera que l'anacoluthe n'est pas employée de la même façon à Derr et à Seboua.

Dans les salles I et K, elle intervient en effet sous la forme du pagne spécifique de la course (scènes I. 7 et K. 7) et sert à établir le lien entre Amon-Rê, Ramsès et Osiris (scène I. 7) ou à singulariser, par le biais de la couronne et de l'acte rituel, l'apparition en gloire du roi (scène K. 1). Dans la salle X, elle concerne la scène X. 8 dans sa totalité et a pour objectif de mettre en relief une thématique particulière. Ce procédé, toutefois, est déjà connu à l'époque de Derr, comme nous l'avons vu avec la salle E. Mais dans les salles V et R, l'anacoluthe parsème le tissu iconographique avec une abondance peu commune. Seule la salle T en est dépourvue.

À Seboua et, à notre avis, de façon parallèle à cet emploi important de l'anacoluthe, on relèvera aussi le grand nombre de formes complexes de l'encadrement. Certes, de telles formes ont déjà été rencontrées à Derr, sur la paroi nord de la salle K, où deux couronnes sont encadrées, mais il semble qu'il s'agisse là d'une façon de compenser la différence dans le nombre de scènes entre les parois sud et nord. Une autre variante est attestée dans la salle I, où une couronne est encadrée par deux autres. Mais nous avons vu que ces éléments procèdent également d'un chiasme et participent de relations spatiales. À Seboua, il est sans doute significatif de ne pas rencontrer la forme simple de l'encadrement, soit un élément encadré par deux autres, mais toujours une de ses formes complexes: deux éléments encadrés par deux autres, comme dans la salle T, ou un élément encadré par deux paires, comme sur la paroi est de la salle R. Dans la salle V, l'imagier a intégré aux encadrements nombre d'anacoluthes, tandis que dans la salle X, l'anacoluthe participe pleinement, avec la scène X. 8, de la mise en place de la thématique. À ce point de la comparaison, il est intéressant de se tourner une fois de plus vers les «Salles du Trésor» du Grand Temple d'Abou Simbel.

Les formes complexes de l'encadrement y sont en effet attestées, mais leur contexte est toujours celui d'une configuration particulière de la pièce ou alors, elles interviennent comme des solutions visant à restaurer l'équilibre lorsqu'un nombre différent de scènes prend place dans l'une et l'autre moitié d'une salle. C'est ainsi le cas dans les salles O, P et, dans

une moindre mesure, car les relations y sont avant tout spatiales, dans les salles U et R[9]. Il est regrettable que l'état de conservation qui était celui du temple de Gerf Hussein avant sa submersion ne permette d'étudier la décoration de ses chapelles secondaires. Dans le cadre d'une étude diachronique, elles auraient en effet été des plus précieuses.

En somme, qu'en est-il d'une éventuelle évolution des principes de décoration entre les années 20 et 40 du règne de Ramsès II? Suite à l'étude qui précède mais qui, répétons-le, ne concerne qu'une toute petite partie de l'iconographie des temples du souverain, elle ne consisterait pas en une invention de principes ou en l'abandon d'une partie d'entre eux, mais en leur perfectionnement ou, pour dire autrement et avec un peu de liberté, en leur usage débridé. L'encadrement est un principe ancien, un peu attesté sous Séthi I[er], mais régnant magistralement après l'an 2 de Ramsès II. Aussi, après quarante ans d'une application répétée, il en vint sûrement à offrir la possibilité aux imagiers de le décliner sous de multiples formes, que nous avons nommées formes complexes. Sa suprématie est totale, surtout si on le compare à l'adjonction, qui pourtant concerne encore les pagnes dans les salles I et K. L'utilisation de l'anacoluthe, également, va de pair avec cet emploi beaucoup plus libre des principes de disposition, son association avec les formes complexes de l'encadrement donnant naissance à des ensembles très sophistiqués, loin de ceux si bien réglés du temple de Derr ou du Grand Temple d'Abou Simbel. Prenant le risque d'un transfert osé du vocabulaire, mais qui peut-être aidera à comprendre d'une autre manière ce que nous saisissons de l'évolution des principes de décoration, on pourrait dire que Derr est à l'âge classique ce que Seboua est à l'âge baroque. Est-il vraiment nécessaire d'ajouter que ces modifications témoignent une fois de plus du bouillonnement de l'univers intellectuel des imagiers de l'Ancienne Égypte?

Les principes appliqués à la décoration des portes de ces chapelles ne permettent pas de mettre en évidence de telles modifications. En ce qui concerne les linteaux, on relèvera en effet surtout l'utilisation de la symétrie, tant axiale que fonctionnelle. Ceci dit, dans la mesure où deux scènes s'y affrontent, cela n'est en rien une surprise. Les actes rituels des scènes des embrasures nous parlent davantage de la fonction de la porte dans l'univers iconographique du temple qu'ils attestent aussi une telle évolution. Ils mettent l'accent sur l'accueil du roi, tandis que les scènes de la

[9] Cf. B. Lurson, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, fig. 3 p. 34 (salle O), fig. 4 p. 48 (salle P), fig. 10 p. 93 et 11 p. 101 (salle U), fig. 13 p. 120 et 14 p. 123 (salle R).

paroi ouest des salles I et K le montrent apparaissant en gloire, association qui relève de la métalepse. Dans les salles V et X, les scènes du mur ouest complètent le thème de l'accueil avec ceux de la remise des *regalia*, du signe *ḥb-sd*, ou de l'étreinte. Accueilli, investi et étreint, le roi entre non seulement sur un autre territoire, mais passe aussi d'un état à un autre: celui de souverain. La porte Q fait exception. Sur son embrasure, le roi offre en effet un pain blanc (scène Q. 6)[10]. Nous touchons là une autre fonction de la porte, celle de placard.

L'iconographie des portes annonce en effet celle des salles auxquelles elles mènent. Cette annonce peut être le fait des scènes des linteaux, des textes des jambages, ou des deux à la fois. Mais cette iconographie annonce aussi, ou peut-être condense, l'iconographie de la salle symétrique, comme s'il fallait à chaque salle quelques éléments de celle qui lui est associée symétriquement pour que son iconographie soit complète. À l'instar des salles, les portes Q, S, U et W de Seboua forment deux ensembles bien distincts. Si les portes U et W annoncent le programme de la salle qui les suit et de la salle symétrique, la décoration des linteaux des portes Q et S s'intègre en revanche à celle des murs nord et sud de la salle N. Seules leurs embrasures sont en relation avec l'iconographie des salles auxquelles elles mènent. C'est sans doute pour cette raison que la scène Q. 6 diffère à ce point de celles des embrasures des autres portes. Les scènes des linteaux n'étant pas en relation avec celles de la salle, le rôle de placard fut dévolu à la scène de l'embrasure. Sur l'iconographie des portes menant aux chapelles de Derr et Seboua, nous ne nous étendrons pas davantage ici.

Peut-on essayer de circonscrire, si ce n'est définir, la fonction des salles I, K, R, T, V et X? Il ne s'agirait pas ici, cependant, de la fonction réelle de ces salles, celle qui fut la leur dans la vie quotidienne du temple. Cette fonction, on ne peut en effet que la supposer, même si ce peut être avec beaucoup de vraisemblance[11]. Nommer ces salles «chapelles secondaires», du reste, c'est déjà leur attribuer une fonction[12]. Mais même si

[10] Rappelons que la scène S. 6 est en lacune.

[11] On verra avec intérêt les remarques d'A. EGBERTS, *In Quest of Meaning* I (*EU* VIII,1), 1997, p. 389, concernant les tentatives d'identification de la fonction d'une salle sur la base des actes rituels qui y sont représentés. Comme l'écrit l'auteur, 'We should be careful not to confuse the origin of a ritual scene with its meaning. [...] While it is certainly true that in some cases the ritual scenes decorating a room constitute a unity reflecting the liturgy performed in that room, the vast majority of scenes cannot be explained along these lines'.

[12] On notera qu'à propos des chapelles de Seboua, *KRITANC* II, p. 503, parle d'un 'triple sanctuary with side-rooms'. Il semble donc que ce soit pour l'auteur l'axe de ces

on les nomme «chapelles» et qu'on s'accorde sur cette fonction, encore faut-il être en mesure d'en identifier le ou les hôtes. L'iconographie peut-elle nous y aider? Peut-être. Mais laquelle doit-on solliciter, celle des salles ou celle des portes? Car dans le cas où les divinités mises en valeur sur une porte ne sont pas les mêmes que celles mises en évidence dans la salle, auxquelles donner sa préférence? Et puis pourquoi seulement les divinités? Les actes rituels aussi peuvent être d'importance. Et puis, si on considère les portes secondaires et si on choisit de ne se référer qu'aux divinités des salles, lesquelles faut-il prendre en considération? Celles du mur du fond, celle des parois latérales ou quelques-unes d'entre elles?

Concernant les chapelles de Derr, Kenneth A. KITCHEN écrit que 'These mentions *(celles de Ramsès le dieu)* make very clear the nature of the cult here: it centred upon the king as identifiable with the sun-god (patron of the place), through his statue in the portable barque-shrine'[13]. Mais dans la salle K, si les représentations de Ramsès prennent place sur le mur du fond (scènes K. 5 et K. 8), dans la salle I, sa représentation se trouve sur la paroi sud (scène I. 7). Martina ULLMANN, en revanche, ne prend en considération que les parois du fond et écrit que 'Die Dekoration der beiden Seitenräume gibt Hinweise darauf, dass außerhalb der Prozessionsfeste das *sšmw-ḥw* Ramses'II. nicht im Zentralen Sanktuar aufbewahrt wurde, sondern in einer der Seitenkapellen, und zwar vermutlich in der westlichen, während in der östlichen eine Kultstatue seines göttlichen Pendants, einer Horusform, verehrt wurde'[14]. Les deux auteurs, néanmoins, sont d'accord sur l'idée que c'était l'image processionnelle du roi qui recevait un culte.

Concernant les salles de Seboua, Kenneth A. KITCHEN se fonde cette fois sur une inscription courant sous les scènes de la paroi ouest et de la moitié ouest des parois sud et nord de la salle N[15]. Il écrit: 'These two chapels *(les salles V et X)*, significantly, carry the same doorway dedication for the statue of the deified king. The other ritual scenes in these two chapels honour a variety of deities, including the king in the S. Chapel, but not in the N. Chapel. It is, therefore, possible that in fact a standing cult-statue of the deified king was once housed in the S. Chapel, and one of

salles qui en détermine la fonction, les salles R et T, avec leur axe nord-sud, ne pouvant remplir la fonction de «sanctuary», mais seulement de «side-room». Voir aussi *ibid.*, p. 507.

[13] *KRITANC* II, p. 476, §909.

[14] M. ULLMANN, *König für die Ewigkeit* (*ÄAT* 51), 2002, p. 386. L'auteur relève ensuite que 'Die Seitenwände beider Räume sind ganz überwiegend mit Szenen aus dem täglichen Kultbild- und Opferritual versehen'. Voir aussi *ibid.*, pp. 387 et 388-389.

[15] À propos de ces inscriptions, cf. *supra*, p. 148.

Amun in the N. Chapel, respectively. And in the side-rooms *(les salles R et T)* opening off the Antechamber, we have a similar situation: in the S. room, various deities are worshipped, including the king; in the N. room, likewise, but without the deified king'[16].

Ces citations ont pour objet de montrer l'embarras dans lequel on peut parfois se trouver devant la multitude de divinités représentées dans une salle[17]. Laquelle choisir, en effet, pour en faire la divinité principale? Il semble que la réponse à cette question dépende surtout de ce qu'on cherche. La tentation de faire de ces salles des chapelles consacrées au roi divinisé, voire à son image processionnelle, est grande, au point qu'une seule représentation de lui, quel que soit l'endroit où elle prend place, voire une mention de sa *ḫnt* aux alentours d'une porte, suffisent à fonder l'argument. La démarche de Martina ULLMANN, qui prend de façon systématique appui sur le mur du fond des chapelles, paraît à ce titre plus cohérente. Toutefois, nous avons vu que Ramsès le dieu fait l'objet d'une spéculation très importante par le biais de la relation entre les scènes I. 7 et K. 7, sans que l'imagier ait trouvé nécessaire de faire figurer ces scènes sur la paroi du fond de ces chapelles, mais sur leur mur sud. Pour autant, ces auteurs n'ont-ils pas vu juste?

Car à examiner cette fois d'un point de vue thématique l'iconographie des chapelles de Derr et Seboua, il est clair qu'elle met singulièrement l'accent sur le roi, en particulier dans les salles I, K, V et X. Ceci dit, et c'est en cela que notre définition du terme «fonction» diffère, ce n'est pas parce que l'iconographie de ces chapelles parle du roi, qu'elles furent consacrées au culte d'une statue du souverain, en particulier de son image processionnelle. C'est du reste possible, mais il nous semble périlleux d'apporter des éléments de réponse à une telle question en se fondant uniquement sur la présence de quelques représentations du roi divin ou sur une mention de son «image». Nous préférerons à cette démarche une approche globale qui tienne compte du contexte de ces représentations, de la façon dont les principes de disposition les soulignent ou pas, et des autres éléments avec lesquels ils les mettent en relation.

Prenons en considération ceux des éléments mis en évidence par les principes de disposition et commençons avec les salles I et K. Nous nous attacherons ici essentiellement aux divinités et aux offrandes, les couples type formés par les autres éléments restant d'interprétation difficile. Les parois ouest du monument montrent le roi apparaissant en gloire, la

[16] *KRITANC* II, p. 473, §900.
[17] Comparer ainsi avec J. KARKOWSKI, *Deir el-Bahari* VI, 2003, pp. 73-74.

plupart des éléments de ces scènes étant des anacoluthes (scènes I. 1, I. 2 et K. 1). Si les parois du fond sont bien consacrées à Horus de Bouhen et Horus de Baky dans la salle I (scènes I. 6 et I. 10), ainsi qu'à Ramsès dans la salle K (scènes K. 5 et K. 8), les parois nord mettent l'accent sur Amon-Rê (scènes I. 4 et K. 3). Dans la salle I, celui-ci est en relation symétrique avec Mout (scène I. 8), les offrandes qui leur sont adressées étant en outre liées, puisqu'il s'agit du tissu-*mnḫ.t* et du collier-*wsḫ*. Dans la salle I, Amon-Rê est associé à des divinités solaires, Atoum et Rê-Horakhty (scènes I. 3 et I. 5), tandis que dans la salle K, ces divinités sont solaire, avec Rê-Horakhty (scène K. 4) et chthonienne, avec Ptah (scène K. 2). Les trois dieux solaires, dans la salle I, par le biais de leurs épithètes géographiques, classent Derr parmi les grandes métropoles solaires. Dans la salle K, Rê-Horakhty semble s'être imposé sur la paroi sud (scène K. 6). Mais le fait le plus marquant est, par le jeu de ses attributs et de sa position à la tête de la triade thébaine qui constitue une anacoluthe, l'assimilation de Ramsès à Amon-Rê et Osiris en tant que «source» de la crue (scène I. 7). En outre, assimilé à Amon-Rê, la spéculation qui concerne celui-ci, établie par les divinités qui l'encadrent par le biais des offrandes sur les parois nord des deux salles, rejaillit sur Ramsès. Si le tissu-*mnḫ.t* et le collier caractérisent la salle I, le pain blanc caractérise la salle K, dans ses diverses manifestations et associations. Dans les salles V et X de Seboua, le pain blanc est aussi une offrande essentielle, mais aux côtés de l'onguent.

Si le roi tient dans les salles V et X une place importante, c'est en tant que dieu lunaire. Il est sous cette forme associé à Amon-Rê et Mout (scène V. 3), ainsi qu'à Rê-Horakhty (scène V. 6). Dans la salle X, en revanche, il ne prend pas place. Ce sont les dieux lunaires qui s'y trouvent, avec Khonsou, qui est en compagnie d'Amon-Rê ithyphallique et de Mout (scène X. 3), ainsi que Thot, la scène dans laquelle il se trouve étant entièrement traitée en anacoluthe (scène X. 8). Amon-Rê est par ailleurs particulièrement à l'honneur dans les deux chapelles. Le roi n'y apparaît pas en gloire, mais les parois est de ces deux salles montrent la remise de ses *regalia* et d'un signe *ḥb-sd* (scènes V. 1 et V. 2) ou son étreinte par des déesses (scènes X. 1 et X. 2). Le pain blanc tient dans les deux chapelles une place très importante. Sur le mur du fond de la salle X, il est associé aux vases-*nw* (scènes X. 5 et X. 9). Dans la salle V, il l'est à l'encensement et la libation (scènes V. 3 et V. 5), une autre offrande pouvant, comme dans la salle I, s'y substituer, en l'occurrence celle de l'offrande-*ḥnk.t* (scène V. 6). L'onguent est une offrande phare de ces deux salles, où il est toujours traité en anacoluthe, ce qui

révèle son importance. Dans la salle V, il est offert à Mout (scène V. 8), tandis que dans la salle X, le roi oint Thot (scène X. 8). Un autre trait marquant de ces deux salles est leur lien avec la salle N, qui s'exprime par un choix identique de divinités.

Dans la salle V, ce sont les trois Horus de Nubie et Khnoum. Dans la salle X, ce sont Amon-Rê, Ptah et Nekhebet, Isis se joignant au groupe. Ces divinités prennent place sur les parois est et ouest de ces salles (scènes V. 1, V. 2, V. 5, V. 9, X. 1, X. 2, X. 5 et X. 9). Les couronnes sont également en partie les mêmes que dans la salle N, où la couronne rouge et la couronne blanche sont portées par le roi sur les murs nord et sud[18]. Or, c'est justement devant ces divinités, sauf sur la paroi est de la salle V, qu'il ceint ces deux couronnes. Au titre des points communs entre les chapelles parallèles au sanctuaire de Derr et de Seboua, il y a donc une offrande, le pain blanc et la présence affirmée du souverain. À Derr, toutefois, il s'y présenterait comme la «source» du Nil, le couple type que forment le pain blanc et les vases-*nw* étant sans doute lié à cette thématique, alors que dans la salle V, il y apparaît sous son aspect lunaire. Les principales différences entre les chapelles secondaires de Derr et les salles V et X de Seboua sont donc les dieux lunaires et l'onguent.

L'offrande du pain blanc semble évoquer 'l'idée d'héritage divin et le contexte solaire; il est caractéristique de Thot'[19]. Cette interprétation fait écho aux divinités auxquelles il est offert dans les salles V et X: Horus de Bouhen (associé à Khnoum) dans la salle V pour «l'idée d'héritage divin» (scènes V. 5 et V. 9) et Amon-Rê (associé à Ptah) pour «le contexte solaire» (scènes X. 5 et X. 9). Ainsi la double symbolique de l'offrande serait-elle répartie de manière complémentaire entre les deux salles. En outre, le roi divin porte des attributs lunaires dans les scènes V. 3 et V. 6, tandis que Thot est mis en évidence par anacoluthe dans la salle X

[18] Pour les références à ces deux parois, cf. *supra*, note 48 p. 90.

[19] F. LABRIQUE, *Stylistique et théologie* (*OLA* 51), 1992, pl. 8 c, note 73, d'après E. STROOT-KIRALY, «L'offrande du pain blanc», *BSEG* 13, 1989, p. 160. Pour le lien avec Thot, voir le texte du temple de Séthi I[er] en Abydos cité par E. STROOT-KIRALY, *op. cit.*, p. 158 et S. CAUVILLE, «La chapelle de Thot-Ibis à Dendera», *BIFAO* 89, 1989, p. 58. Sous Amenhotep III, les scènes que nous citions *supra*, note 45 p. 36, qui montrent le roi offrant l'encens et le pain blanc, s'inscrivent dans un contexte qui appuie cette interprétation. D'une part, la salle dans laquelle se trouvent les scènes (la salle XVII) est nettement à caractère solaire. D'autre part, au-dessus de la corniche à gorge de la porte sur le linteau de laquelle se trouvent les scènes, le roi, dans une double scène, est couronné et voit son nom inscrit sur les fruits de l'arbre *išd*; cf. H. BRUNNER, *Luxor* (*AV* 18), 1977, pl. 48 (Szene XVII/15), 49 (Szene XVII/16) et 14 (vue générale). Héritage divin et connotation solaire sont donc présents.

(scène X. 8), ce qui exposerait le troisième volet de l'analyse de l'offrande, commun quant à lui aux deux chapelles.

Quant à l'onguent, en particulier l'onction de Thot, qui prend place dans une scène traitée en anacoluthe (scène X. 8), on peut toujours postuler un sens en relation avec le contexte lunaire de la proclamation du pouvoir royal[20] (au regard des scènes X. 1 et X. 2), en association avec une salle V qui développerait plutôt l'aspect divin de Ramsès en sa forme lunaire (là encore au regard des scènes V. 1 et V. 2), c'est-à-dire celui-là même qui présiderait au contexte de la proclamation de son pouvoir dans la salle X[21]. Ce ne sont toutefois là que des hypothèses et nous ne voudrions pas sombrer dans la surinterprétation. On notera toutefois encore que dans un contexte lunaire, la proclamation du pouvoir royal, l'Inondation et le retour de la Lointaine peuvent être associés[22]. Or, la thématique de la salle N, avec laquelle les salles V et X entretiennent de très étroites relations, est justement celle de la Vache du Ciel et du retour de la Lointaine. De là à considérer que Ramsès est identifié à Thot dans cette fonction, ce qui en ferait le garant de la crue, est très séduisant, d'abord parce que cette fonction lui est prêtée dans les salles I et K de Derr, mais aussi parce que l'assimilation du roi à Thot, qui maîtrise l'Inondation, est déjà attestée sous Thoutmosis III[23]. Nous aurions ainsi sous les yeux deux visions de cette fonction royale, l'une où le roi est Osiris et l'autre où le roi est Thot. Osiris, Ramsès, Thot et le Nil, tels seraient les principaux acteurs des thématiques que les imagiers mirent en images dans ces chapelles. Mais qu'en est-il des salles R et T?

Ces deux chapelles ne semblent pas présenter les mêmes thèmes. Ce sont plutôt leurs portes Q et S qui l'évoqueraient, par leur intégration à l'iconographie des parois nord et sud de la salle N. Ainsi, lorsque les salles (V et X) reprennent la thématique de la salle N, leurs portes (U et W) en annoncent l'iconographie, mais lorsque les salles (R et T) développent des thèmes différents, ce sont au contraire leurs portes (Q et S) qui évoquent la thématique de la salle N. Par un croisement entre l'iconographie des salles et des portes, la thématique de la salle N est ainsi toujours présente. Dans les salles R et T, l'onguent occupe cependant encore

[20] Cf. J.-C. GOYON, «Aspects thébains de la confirmation du pouvoir royal», *JSSEA* 13, 1983, pp. 2-9, ainsi que F. LAROCHE et C. TRAUNECKER, «La chapelle adossée au temple de Khonsou» (*Karnak VI, 1973-1977*), 1980, p. 193.

[21] L'assimilation d'un Ramsès divin aux dieux en charge de son couronnement est également à l'œuvre dans la salle N du Grand Temple d'Abou Simbel; cf. B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, pp. 23-24.

[22] Cf. F.-R. HERBIN, «Un hymne à la lune croissante», *BIFAO* 82, 1982, pp. 279-282.

[23] Cf. P. GERMOND, «Le roi et le retour de l'Inondation», *BSEG* 1, 1979, pp. 8-10.

une place prééminente, puisqu'il n'y apparaît pas moins de cinq fois et toujours sous des formes différentes (scènes R. 3, R. 5, R. 10, T. 7 et T. 8). Le pain blanc y trouve aussi sa place, mais plus discrètement (scènes T. 6 et R. 9).

Pour ces différentes raisons, les salles I, K, V et X pourraient être qualifiées de chapelles royales[24], avec cette différence toutefois que les thématiques à l'œuvre à Derr et dans les salles V et X de Seboua semblent différentes, comme nous l'avons vu plus haut et comme en témoignent certainement les scènes d'apparition du roi dans les salles I et K, alors que les salles V et X représentent son investiture et son étreinte par les dieux. Par comparaison, les salles R et T seraient peut-être plus axées sur le monde divin, avec la représentation de l'Ennéade thébaine[25]. Le roi, de nouveau sous sa forme lunaire, y apparaît cependant, en compagnie de Ptah et d'Hathor (scène R. 7) et à la tête du groupe des Horus nubiens (scènes R. 8-R. 10). Du reste, il n'est pas certain que la présence de l'Ennéade n'ait aucun lien avec l'iconographie des salles V et X. Tournons-nous en effet de nouveau vers les salles I et K.

Au-dessus des portes H et J prennent place deux scènes montrant une Ennéade (scènes E. 45 et E. 48). Nous avons d'ailleurs vu que le Grand Temple d'Abou Simbel partage avec celui de Derr cette particularité iconographique[26]. Or, on pourrait se demander si ces divinités, qui à l'époque de Derr et d'Abou Simbel n'avaient droit qu'à deux scènes, n'en vinrent pas, à l'époque de Seboua, à se voir consacrer l'iconographie de deux salles[27]. Cette transposition architecturale, si on peut la nommer ainsi, serait alors à mettre au compte de l'évolution architecturale des spéos sous le règne de Ramsès II. Et comme ces scènes sont, à Derr, liées à l'iconographie des salles I et K, il faudrait alors en déduire, si vraiment il y a transposition, que les salles V, X, R et T forment un tout thématique.

L'importance prise par l'Ennéade dans le temple de Seboua, mais aussi sa présence dans les temples de Derr et d'Abou Simbel, en association avec des représentations du roi divin et une consécration de ces monu-

[24] Comparer avec J. OSING, «Zur Anlage und Dekoration des Tempels von Hibis», in: *Studies in Egyptology Presented to Miriam Lichtheim* II, 1990, p. 753, note 2.

[25] Le formulaire des colonnes de textes qui séparent les scènes dans ces quatre chapelles, en formant deux groupes bien distincts, appuient aussi cette hypothèse; cf. *supra*, pp. 71-73 et 114-116.

[26] Cf. *supra*, pp. 59-60.

[27] Le triste état de conservation des scènes dans les salles K et M de Gerf Hussein, qui correspondent aux salles R et T de Seboua, ne permet malheureusement plus la moindre comparaison.

ments à (au moins) une divinité principale, ne sont pas sans rappeler les remarques de Martina ULLMANN, pour qui 'Diese dreifache Kultherrenschaft — Hauptgott des Ortes, Neunheit, Kultbild des Königs — darf als typisch gelten für Millionenjahrhäuser'[28]. Mais si Abou Simbel et Derr appartiennent bien à cette catégorie de temple, ce n'est pas le cas de Seboua[29]. On pourrait donc se demander si ces critères, certes nécessaires, sont aussi suffisants pour caractériser ce type de monument.

Pour en terminer, nous voudrions dire quelques mots de la méthode par dissociation, de ce qu'elle peut nous apprendre sur la scène, ou en tout cas ce qu'on appelle de façon conventionnelle «scène». Si cette méthode a mis en évidence l'importance de la symétrie et de la diagonale comme principes de disposition, ce n'est certainement pas là son apport essentiel. Ces principes ont en effet été maintes fois repérés, y compris pour l'époque pharaonique[30]. Elle a en revanche permis la reconnaissance de ce que nous appelons les relations dans le plan, à savoir l'encadrement et l'adjonction. Ce faisant, elle a replacé les relations symétriques dans le cadre plus large des principes de disposition. Elle permet ainsi de comprendre pourquoi la seule recherche de relations symétriques, fussent-elles aussi élaborées que dans les temples de l'époque gréco-romaine, comme principes de décoration des temples pharaoniques est peu probante[31]. Du reste, on notera que des études comme celles de Wolfgang HELCK sur le mur d'enceinte du temple de Karnak ou de Jürgen OSING sur le temple de Gourna, en mettant en évidence les liens entre les divinités d'une part, les actes rituels de l'autre[32], relèvent également, d'une certaine façon, de la méthode par dissociation. De même, la mise en évidence de séquences type d'offrandes par Jürgen OSING confirme que les relations entre les scènes se nouent avant tout entre éléments de même catégorie[33].

Cette méthode a donc le mérite de permettre une vision globale des principes de disposition, de traiter l'ensemble des éléments iconographiques des scènes, de classer les principes de disposition en deux grandes

[28] M. ULLMANN, *König für die Ewigkeit* (*ÄAT* 51), 2002, p. 664 et, plus généralement, *ibid.*, pp. 661-664.

[29] Les seuls «Temples de Millions d'Années» de Ramsès II en Nubie sont en effet ceux de Derr et d'Abou Simbel, cf. *ibid.*, pp. 382-398.

[30] On verra ainsi C. E. LOEBEN, «Symmetrie, Diagonale und Chiasmus als Dekorprinzipien», in: *3. Ägyptologische Tempeltagung* (*ÄAT* 33,1), 1995.

[31] Comparer avec A. EGBERTS, *In Quest of Meaning* I (*EU* VIII,1), 1997, p. 391.

[32] Cf. W. HELCK, *Umfassungsmauer Ramses' II.* (*ÄA* 18), 1968 et J. OSING, *Gurna* I (*AV* 20), 1977.

[33] Cf. J. OSING, *Gurna* I (*AV* 20), 1977, pp. 65-69.

familles et de mettre en évidence l'emploi de figures de style. Elle intègre dans une même démarche l'ensemble de ces paramètres. C'est sans doute en cela que réside son principal intérêt heuristique. En ce sens, elle permet de résoudre davantage de problèmes parmi ceux que pose la conception du décor des temples de l'époque pharaonique. Elle permet du même coup de faire entrer l'iconographie de ces temples dans le champ des sources historiques, même si, pour cela, elle serait très utilement complétée par des recherches portant sur le sens des éléments iconographiques, son objectif étant avant tout de mettre en évidence la structure de la décoration. Elle permet enfin, de façon secondaire, de poser le problème des schémas de pensée dont les principes de disposition sont la manifestation et de pénétrer l'univers intellectuel des imagiers égyptiens.

En 1993, Philippe DERCHAIN soulignait par ces mots ce que la «grammaire du temple» avait définitivement changé dans notre approche de l'iconographie des temples: 'Il s'agissait avant tout d'attirer l'attention sur les relations spatiales de parties de la décoration du temple qui dépendent l'une de l'autre lorsqu'elles se font face par rapport à un axe de symétrie, sans plus tenter d'en déduire les rapports temporels d'un hypothétique rituel'[34]. À une approche temporelle, il a substitué une approche atemporelle, spatiale. Il ne saurait être question ici de mettre sur le même plan l'œuvre fondatrice de Philippe DERCHAIN et la méthode par dissociation, sans doute encore bien imparfaite et qui du reste s'inscrit dans le cadre de cette vision renouvelée de l'iconographie des temples. Il nous semble toutefois que cette méthode a aussi changé un paradigme: celui d'une supposée cohérence de la scène.

Cette méthode ne montre-t-elle pas que les principes de disposition ne concernent pas les scènes dans leur ensemble, mais les éléments iconographiques qui les composent? Et ces relations ainsi nouées entre les éléments iconographiques ne le sont-elles pas catégorie par catégorie, indépendamment les unes des autres? Cet ensemble en apparence fini, clairement circonscrit, dont l'unité thématique pourtant paraît évidente, elle qui réunit un roi et une divinité autour d'un acte rituel, c'est-à-dire la scène, n'a donc d'existence que fictive. Elle n'est qu'une sorte de lieu anonyme où se rencontrent des éléments de catégories différentes, qui ne nourrissent de liens formels et sémantiques qu'avec ceux de leur catégorie prenant place dans les autres scènes, mais qu'il convient toutefois d'assembler de manière esthétique et crédible, en plaçant l'offrande dans

[34] P. DERCHAIN, «Du temple cosmique au temple ludique», in: *Ritual and Sacrifice* (*OLA* 55), 1993, p. 94.

les mains du roi, une couronne sur sa tête et un pagne autour de ses reins, face à la divinité et sous et/ou devant un accompagnateur. À ce titre, il nous avait semblé légitime, en conclusion de notre étude sur les «Salles du Trésor» du Grand Temple d'Abou Simbel, de dire de la scène qu'elle n'est qu'une illusion[35]. Or, il nous semble maintenant que cette sentence était un peu trop enthousiaste.

La salle T du Grand Temple d'Abou Simbel offrait pourtant un bel exemple montrant qu'une scène est bien une unité de composition. Il s'agit d'une scène d'adoration, mais dans laquelle quatre coffres-*mrt* tiennent lieu d'autel. La présence de ces coffres permet la mise en relation de cette scène avec une scène de conduite des quatre veaux, tandis que l'acte rituel la lie à deux autres scènes d'adoration[36]. Et si cette double mise en relation est possible, c'est bien parce que la scène est un ensemble cohérent, qui a son unité propre, dont les éléments qui la constituent entretiennent des liens particuliers en raison du lieu qu'ils partagent. Si l'un des éléments de la scène engage celle-ci toute entière dans son propre réseau de relations, c'est par synecdoque, mais si cette synecdoque est possible, c'est parce que cet élément est bien la partie d'un tout, de la scène. Prenons deux autres exemples, d'abord celui des scènes I. 7 et K. 7, puis celui des scènes I. 4 et I. 8 de Derr.

Dans les scènes I. 7 et K. 7, c'est l'association entre la course, Osiris et Ramsès avec les attributs d'Osiris, qui permet de mettre sur la piste de la spéculation dont bénéficie le roi. Mais si on ne dissocie pas la scène I. 7 en ses éléments, on ne notera pas toute l'importance, dans le cadre de cette association, de la position de Ramsès à la tête de la triade thébaine, de sorte qu'on passera sans doute à côté d'un aspect important de cette spéculation. Autrement dit, c'est à la fois la réunion des éléments course + divinités au sein des deux scènes, mais aussi les relations entre les éléments de la catégorie «divinité», qui fondent ensemble cette spéculation.

Les scènes I. 4 et I. 8 se correspondent symétriquement, trois de leurs éléments formant des couples type:

Scène I. 4: Henou + Tissu + Amon-Rê / Mout + Collier + Pschent **:Scène I. 8**

Pour autant, chacun de ces éléments est pris dans son propre réseau de relations: les couronnes et les offrandes dans leurs encadrements respectifs, tandis que les divinités sont liées d'un point de vue théologique à leurs

[35] B. Lurson, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001, p. 141.
[36] Cf. *ibid.*, pp. 77-79 et 141.

voisines, Amon-Rê au sein d'un groupe de divinités solaires et Mout au sein d'une triade. Il est pourtant vraisemblable que la réunion de ces éléments au sein de la même scène ne soit pas anodin et que mettre en relation ce groupe de trois éléments le soit encore moins. L'unité de composition qu'est la scène entre ainsi en jeu, de concert avec les encadrements et la juxtaposition.

La reconnaissance de la scène en tant qu'unité de composition et donc lieu du discours, aux côtés des relations entre éléments de même catégorie, invite aussi à reconsidérer l'anacoluthe. On parle en effet d'anacoluthe lorsqu'un, plusieurs, ou tous les éléments d'une scène n'observent de liens qu'avec ceux de la scène à laquelle ils appartiennent. Nous voudrions proposer les termes d'anacoluthe partielle pour les scènes dont seuls un ou plusieurs éléments sont des anacoluthes et le terme d'anacoluthe intégrale pour celles dont tous les éléments sont des anacoluthes. Nous nous intéresserons ici à l'anacoluthe intégrale. Dans ce cas, l'imagier a privilégié la cohérence interne de la scène aux dépens de tout lien de ses éléments avec ceux, appartenant aux mêmes catégories, des autres scènes. La thématique d'une anacoluthe intégrale s'intègre pourtant toujours à celle de l'ensemble iconographique au sein duquel elle fait figure d'intrus. L'anacoluthe est en effet un procédé destiné à insister sur un aspect particulièrement important de la thématique générale. En ce sens, l'anacoluthe intégrale appartient à son contexte iconographique. Mais faut-il pour autant en déduire que ses relations avec les scènes qui l'entourent sont purement thématiques?

Si on se place du point de vue des seules relations entre éléments appartenant à la même catégorie, on ne peut répondre que de façon affirmative. Mais ce point de vue ne saurait être celui avec lequel aborder cette question puisque, justement, la particularité des éléments d'une anacoluthe intégrale est de n'entretenir de rapports qu'entre eux. Il faut plutôt la considérer comme un tout et en tant qu'unité de la composition. La question des relations formelles entre l'anacoluthe intégrale et son contexte devient donc celle de la place de celle-ci dans son contexte, de l'endroit où l'imagier a choisi de la placer. Certes, il est probable que sa thématique soit un des éléments de réponse à la question de sa localisation. Ainsi, que la scène X. 8 montre l'onction de Thot, pourrait, peut-être moins en partie, expliquer qu'elle se trouve à côté d'une scène d'offrande de plantes à Sekhmet (scène X. 7). Cet élément de réponse, si d'ailleurs il en est un, reste toutefois limité. Pourquoi, en effet, l'onction de Thot se trouve-t-elle à gauche de l'offrande des plantes et non à droite? Au-delà de cette question, c'est en fait celle de la place de l'anacoluthe intégrale au sein de la

structure de la disposition qu'elle trouble qui se pose, c'est-à-dire celle du rôle de cette position dans la mise en évidence de la thématique sur laquelle cette forme d'anacoluthe met l'accent.

Il ne sera pas répondu à cette question ici, une telle réponse nécessitant de toute façon de prendre également en considération les anacoluthes partielles, ne serait-ce que pour bien établir les différences, les points communs et le fonctionnement de ces deux catégories d'anacoluthes. Nous voulions toutefois montrer en quoi la reconnaissance de la scène en tant qu'unité de la composition permet de poser un nouveau regard sur l'anacoluthe intégrale. En effet, parce qu'il convient de la considérer dans son ensemble pour espérer percer les relations formelles qu'elle entretient avec son contexte iconographique, l'anacoluthe intégrale est-elle la manifestation extrême de la scène en tant qu'unité de composition. Or, il semble bien que ce soit la façon dont l'imagier privilégie plus ou moins les liens entre les éléments d'une scène ou les liens entre les éléments de plusieurs scènes appartenant à une même catégorie, qui lui permet de créer des ensembles iconographiques d'une variété infinie. La tension entre cohésion et dissociation de la scène, voilà qui pourrait servir de fil directeur ou de point de départ à une recherche sur la scène comme unité de composition dans l'Égypte Ancienne mais aussi, au-delà, sur la notion de registre et celle de paroi.

LISTE DES SCÈNES ÉTUDIÉES

Cette liste est celle des scènes des chapelles secondaires des temples de Derr et de Seboua, ainsi que des portes qui leur donnent accès, étudiées ci-dessus. En sont exclus les textes des jambages, des différentes colonnes de texte (situées sur les linteaux ou séparant les scènes), les sphinx des portes de Seboua, ainsi que la ligne de texte située sous les scènes des embrasures des portes Q et S. Pour tous ceux-ci, on se reportera aux traductions et descriptions qui en sont données dans le texte. Est en revanche inclus dans cette liste le cartouche I. 11 (salle I de Derr).

Les scènes sont ordonnées selon le numéro qu'elles portent dans les plans-clés du *CEDAE*. Sont d'abord présentées celles de Derr, puis celles de Seboua. Leur localisation, leurs éléments iconographiques, leur (éventuelle) légende et leur bibliographie composent dans la plupart des cas les rubriques qui les décrivent. Dans la rubrique «Légende», nous traduisons de façon conventionnelle *ḥnk (m)* par «offrir» et *(r)dì.t* par «donner». Dans ce dernier cas, la graphie du verbe est précisée entre parenthèses.

Lorsque la divinité est zoocéphale, ithyphallique, momiforme, ou qu'elle présente une particularité iconographique, cela est indiqué entre parenthèses à la suite de son nom et de sa ou ses éventuelles épithètes, à moins que cette iconographie ait donné lieu à un commentaire, auquel cas une note y renvoie. Lorsque les scènes ne sont reproduites dans aucun des ouvrages cités ou que cette reproduction n'est que partielle, nous indiquons le numéro du ou des clichés du fonds photographique du *CEDAE* qui les reproduisent et que nous avons utilisés. Les descriptions des scènes faites par Henri GAUTHIER pour le temple de Seboua sont parfois inexactes. Faire un inventaire exhaustif de ces inexactitudes aurait cependant dépassé le cadre de cette liste. Nous nous contentons en conséquence de donner des détails relatifs aux inscriptions peintes que l'auteur ne vit sans doute pas lorsqu'il entreprit l'étude et la publication du temple.

DERR, AU-DESSUS DE LA PORTE H:

Scène E. 45.

Divinités: Osiris, qui est à la tête des (*ḥnty*) Occidentaux, Horus, le fils d'Isis, Seth, Isis, la maîtresse du ciel et Nephthys, la maîtresse du ciel (tous momiformes).

Bibliographie: *The Temple of Derr*, pl. 35, 1, pp. 47-48, Scene I et fig. 22 p. 47; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, E. 45; *Derr* I, pl. 66 et 55.

DERR, AU-DESSUS DE LA PORTE J:

Scène E. 48.

Divinités: Montou, le seigneur de Thèbes, qui réside dans (*ḥry-ỉb*) Ermant, Atoum, Shou, le fils de Rê et Tefnout (tous momiformes).
Bibliographie: M. MAHER-TAHA, *Derr* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, p. 36; *Derr* I, pl. 37,a, 66 et 55; *The Temple of Derr*, pl. 38, 1, p. 50, Scene IV et fig. 22 p. 47; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, E. 48.

DERR, PORTE H:

Scène H. 2 — Porte H, linteau, moitié nord.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Némès.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Rê, le seigneur du ciel (hiéracocéphale).
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: Aucune.
Bibliographie: *Derr* I, pl. 36,a, 69 et 55; *The Temple of Derr*, pl. 35, 1, p. 75, Scene I et fig. 22 p. 47; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, H. 2.

Scène H. 4 — Porte H, linteau, moitié sud.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Némès.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Rê-Horakhty, [le grand dieu] (la tête du dieu en lacune, mais il était vraisemblablement hiéracocéphale).
Acte rituel: Lacune.
Légende: Lacune.
Bibliographie: *Derr* I, pl. 36,a, 69 et 55; *The Temple of Derr*, pl. 35, 1, p. 75, Scene II et fig. 22 p. 47; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, H. 3 *(sic)*.

Scène H. 6 — Porte H, embrasure nord.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Perruque ibès.
Vêtement du roi: Long pagne.

Divinité: Horus, le seigneur de Baky (hiéracocéphale).
Acte rituel: Accueil (?)[1]. Dans la main gauche ouverte et baissée, le roi tient la main droite du dieu. Il baisse la main droite, ouverte, paume vers l'arrière. Une lacune ayant emporté une partie de la main gauche du dieu ne permet plus de savoir si celui-ci y tenait un signe *ʿnḫ* ou si, comme le roi, il l'ouvrait. La première hypothèse semble cependant la plus vraisemblable.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 12600; *The Temple of Derr*, pl. 1, p. 76, North Side et fig. 30 p. 76; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, H. 6; *Derr* I, pl. 69 et 55.

DERR, SALLE I:

Scène I. 1 — Salle I, mur ouest, moitié nord.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Némès.
Vêtement du roi: Long pagne.
Divinité: Aucune.
Acte rituel: Apparition du roi. Dans la main droite levée et avancée, le roi tient une canne. Dans la main gauche repliée contre la poitrine, il tient la crosse.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 12601; *The Temple of Derr*, pl. 1, pp. 76-77, North side of the door et fig. 32 p. 76; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, I. 1; *Derr* I, pl. 69 et 55.

Scène I. 2 — Salle I, mur ouest, moitié sud.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Némès.
Vêtement du roi: Long pagne.
Divinité: Aucune.
Acte rituel: Apparition du roi. Dans la main gauche levée et avancée, le roi tient une canne. Dans la main droite repliée contre la poitrine, il tient la crosse.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 12602; *The Temple of Derr*, pl. 1, p. 77, South side of the door et fig. 32 p. 76; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, I. 2; *Derr* I, pl. 69 et 55.

Scène I. 3 — Salle I, mur nord.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Couronne rouge.

[1] Pour cette attitude, cf. *supra*, pp. 57-59.

Vêtement du roi: Long pagne.
Divinité: Atoum, le seigneur des Deux Terres, l'Héliopolitain, le seigneur du ciel (tête et couronne en lacune).
Acte rituel: Encensement avec deux cassolettes d'encens.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 12603 et 12604; *The Temple of Derr*, pl. 1, pp. 77-78, Scene I et fig. 35 p. 77; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, I. 3; *Derr* I, pl. 69 et 55.

Scène I. 4 — Salle I, mur nord.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Henou[2] posé sur une couronne en lacune.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Amon-Rê, le seigneur des trônes des Deux Terres, le grand dieu, le souverain (*ḥḳ3*) de Thèbes.
Offrande: Quatre pièces de tissu posées sur une table.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 12605; *The Temple of Derr*, pl. 1, p. 78, Scene II et fig. 35 p. 77; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, I. 4; *Derr* I, pl. 69 et 55.

Scène I. 5 — Salle I, mur nord.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Rê-Horakhty, qui réside dans (*ḥry-ib*) la *Ḥwt-R'-mss(w)-mry-'Imn* dans le domaine (*pr*) de Rê (hiéracocéphale).
Offrande: Quatre cassolettes posées sur une table.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 12606 et 12612; *The Temple of Derr*, pl. 1, pp. 78-79, Scene III et fig. 35 p. 77; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, I. 5; *Derr* I, pl. 69 et 55.

Scène I. 6 — Salle I, mur est.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Henou posé sur un némès.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Horus, le seigneur de Baky (hiéracocéphale).
Offrande: Vases-*nw*.

[2] On ne distingue plus de la couronne que la partie supérieure des plumes.

Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 12607; *The Temple of Derr*, pl. 1, p. 79, Scene I et fig. 39 p. 79; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, I. 6; *Derr* I, pl. 69 et 55.

Scène I. 7 — Salle I, mur sud.

Accompagnateur: Symboles[3] et lacune.
Couronne du roi: Lacune.
Vêtement du roi: Shendjit.
Divinité: Rê-mess(ou)-mery-Imen dans la barque dans le domaine (*pr*) de Rê[4].
Acte rituel: Course à la rame.
Légende: «Saisir (*ỉṯ*) la rame (*ḥp*) pour son père, il agit, doué de vie».
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 12608; *The Temple of Derr*, pl. 1, p. 81, Scene III et fig. 42 p. 80; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, I. 7; *Derr* I, pl. 69 et 55.

Scène I. 8 — Salle I, mur sud.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Pschent.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Mout, la maîtresse d'Isherou.
Offrande: Collier(-*wsḫ*) posé sur une table.
Légende: Aucune.
Bibliographie: M. MAHER-TAHA, *Derr* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, p. 46; *The Temple of Derr*, pl. 1, pp. 80-81, Scene II et fig. 42 p. 80; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, I. 8; *Derr* I, pl. 69 et 55.

Scène I. 9 — Salle I, mur sud.

Accompagnateur: Disque solaire («Behedety»).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Khonsou dans Thèbes, Neferhotep (hiéracocéphale).
Acte rituel: Encensement avec un bras d'Horus.
Légende: Aucune.
Bibliographie: M. MAHER-TAHA, *Derr* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, p. 46; *The Temple of Derr*, pl. 1, p. 80, Scene I et fig. 42 p. 80; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, I. 9; *Derr* I, pl. 69 et 55.

[3] Il sont presque tous en lacune, mais on reconnaît encore le signe *ḏd* tenant le monogramme d'Amon. *The Temple of Derr*, p. 81, ne le mentionne pas.
[4] Pour l'attitude et les attributs du dieu, cf. *supra*, pp. 29 et 49-50.

Scène I. 10 — Salle I, mur est.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Henou posé sur un némès.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Horus, le seigneur de Bouhen, le grand dieu (hiéracocéphale).
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: «[Donner (*r[dỉ.t]*) le vin] à [son] père [...]».
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 12611; *The Temple of Derr*, pl. 1, p. 79, Scene II et fig. 39 p. 79; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, I. 10; *Derr* I, pl. 69 et 55.

Cartouche I. 11 — Salle I, mur est.

Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 12607 et 12611; *The Temple of Derr*, pl. 1, p. 80, Between Scenes I and II et fig. 39 p. 79; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, I. 11; *Derr* I, pl. 69 et 55.

DERR, PORTE J:

Scène J. 2 — Porte J, linteau, moitié nord.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Némès.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Rê-Horakhty (hiéracocéphale).
Offrande: Pain blanc.
Légende: Aucune.
Bibliographie: M. MAHER-TAHA, *Derr* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, p. 36; *Derr* I, pl. 37,a, 70 et 55; *The Temple of Derr*, pl. 38, 1, pp. 81-82, Scene I et fig. 22 p. 47; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, J. 2.

Scène J. 4 — Porte J, linteau, moitié sud.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Némès.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Rê-Horakhty (la tête du dieu en lacune, mais il était vraisemblablement hiéracocéphale).
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: Aucune.
Bibliographie: M. MAHER-TAHA, *Derr* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, p. 36; *Derr* I, pl. 37,a, 70 et 55; *The Temple of Derr*, pl. 38, 1, p. 82, Scene II et fig. 22 p. 47; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, J. 3 *(sic)*.

Scène J. 6 — Porte J, embrasure nord.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Henou posé sur une perruque ibès.
Vêtement du roi: Shendjit[5].
Divinité: Horus, le seigneur de Baky (hiéracocéphale).
Acte rituel: Le roi reçoit un signe *ʿnḫ*. Dans la main gauche baissée, le roi tient la main droite du dieu. Dans la main droite levée et ouverte, paume vers le haut, il reçoit le signe *ʿnḫ* que le dieu lui tend.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 12590; *The Temple of Derr*, pl. 1, p. 83, North Side et fig. 44 p. 83; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, J. 6; *Derr* I, pl. 70 et 55.

DERR, SALLE K:

Scène K. 1 — Salle K, mur ouest, moitié sud.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Némès.
Vêtement du roi: Long pagne.
Divinité: Aucune.
Acte rituel: Apparition du roi[6]. Dans la main gauche repliée contre la poitrine, le roi tient la crosse. Dans la main droite baissée, il tient un signe *ʿnḫ*.
Légende: Aucune
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 12639; *The Temple of Derr*, pl. 1, p. 83, South side of door et fig. 45 p. 83; *Derr* I, pl. 70 et 55.

Scène K. 2 — Salle K, mur nord.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Long pagne.
Divinité: Ptah, le seigneur de Maât (momiforme, assis sous un kiosque).
Offrande: Trois pains posés sur une «coupe» aux bords évasés[7].
Légende: Aucune.
Bibliographie: M. MAHER-TAHA, *Derr* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, p. 49; *The Temple of Derr*, pl. 1, p. 84, Scene I et fig. 47 p. 84; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, K. 2; *Derr* I, pl. 70 et 55.

[5] Le pagne est très en lacune, mais son identification est assurée.
[6] La lacune située devant le roi a pu emporter le cartouche qui le désignait.
[7] Sur l'autel sont posés une grande cassolette au sommet bombé et des pains, disposés de part et d'autre.

Scène K. 3 — Salle K, mur nord.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Pschent posé sur une perruque ibès.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Amon-Rê, le seigneur des trônes des Deux Terres.
Acte rituel: Encensement avec une cassolette d'encens.
Légende: Aucune.
Bibliographie: M. MAHER-TAHA, *Derr* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, p. 49; *The Temple of Derr*, pl. 1, pp. 84-85, Scene II et fig. 47 p. 84; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, K. 3; *Derr* I, pl. 70 et 55.

Scène K. 4 — Salle K, mur nord.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Pschent posé sur une perruque lisse.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Rê-Horakhty, le grand dieu (hiéracocéphale).
Offrande: Pain blanc.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 12593; *The Temple of Derr*, pl. 1, p. 85, Scene III et fig. 47 p. 84; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, K. 4; *Derr* I, pl. 70 et 55.

Scène K. 5 — Salle K, mur est.

Accompagnateur: Disque solaire («Behedety»).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Rê-mess(ou)-mery-Imen dans la barque dans le domaine (*pr*) de Rê, doué de vie comme Rê[8].
Offrande: Pain blanc.
Légende: Aucune.
Bibliographie: M. MAHER-TAHA, *Derr* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, p. 47; *The Temple of Derr*, pl. 1, pp. 85-86, Scene I et fig. 50 p. 85; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, K. 5; *Derr* I, pl. 70 et 55.

Scène K. 6 — Salle K, mur sud.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.

[8] Le nom du dieu, son attitude et ses attributs sont identiques dans les scènes K. 5 et K. 8; cf. *supra*, p. 27.

Divinité: Rê-Horakhty, le grand dieu (hiéracocéphale).
Acte rituel: Encensement avec un bras d'Horus et libation avec un vase-*nms.t* à bec verseur d'où s'écoule un filet d'eau.
Légende: «Faire un encensement»[9].
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 12595; *The Temple of Derr*, pl. 1, p. 88, Scene II et fig. 51 p. 87; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, K. 6; *Derr* I, pl. 70 et 55.

Scène K. 7 — Salle K, mur sud (fig. 10 p. 30).

Accompagnateur: Symboles.
Couronne du roi: Couronne blanche.
Vêtement du roi: Shendjit.
Divinités: Osiris, qui est à la tête (*ḫnty*) des Occidentaux (le dieu n'est pas momiforme), Isis, la mère du dieu, la maîtresse du ciel et Horus, le fils d'Isis (hiéracocéphale).
Acte rituel: Course aux vases.
Légende: «Présenter (*ḫnp*) l'eau fraîche (*ḳbḥw*)».
Bibliographie: M. MAHER-TAHA, *Derr* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, pp. 14 et 48; *The Temple of Derr*, pl. 1, p. 87, Scene I et fig. 51 p. 87; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, K. 7; *Derr* I, pl. 70 et 55.

Scène K. 8 — Salle K, mur est.

Accompagnateur: Disque solaire («Behedety»).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Rê-mess(ou)-mery-Imen dans la barque dans le domaine (*pr*) de Rê, doué de vie comme Rê[8].
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: Aucune.
Bibliographie: M. MAHER-TAHA, *Derr* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, p. 47; *The Temple of Derr*, pl. 55, 1, p. 86, Scene II et fig. 50 p. 85; *Derr. Textes hiéroglyphiques*, K. 8; *Derr* I, pl. 70 et 55.

OUADI ES-SEBOUA, PORTE Q:

Scène Q. 1 — Porte Q, linteau, moitié est.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Kheprech.

[9] Notons la coarticulation du texte à l'image, la légende ne décrivant que l'encensement alors que la représentation montre l'encensement et la libation ou, pour dire autrement, la représentation ajoutant au texte la libation.

Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: La grande Isis, la mère du dieu.
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: «Offrir le vin à la maîtresse du ciel».
Bibliographie: *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 54,B et A; *ibid.* I, p. 215.

Scène Q. 2 — Porte Q, linteau, moitié ouest.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Hathor, la maîtresse d'Ibshek.
Offrande: Maât.
Légende: «Donner (*rdì.t*) Maât à sa mère (*mwt.f*), la maîtresse du ciel».
Bibliographie: *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 54,B et A; *ibid.* I, p. 215.

Scène Q. 6 — Porte Q, embrasure est.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Amon-Rê, qui réside dans (*ḥry-ìb*) [...][10].
Offrande: Pain blanc.
Légende: Lacune.
Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 12083, 12084 et 12366; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. A; *ibid.* I, p. 216,2°.

OUADI ES-SEBOUA, SALLE R[11]:

Scène R. 1 — Salle R, mur nord, moitié est et mur est.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Shendjit.
Divinité: Amon-Rê, le seigneur des trônes des Deux Terres, qui est à la tête (*ḥnty*) d'Ipet-Sout, le grand dieu, le seigneur du ciel.
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: Aucune.

[10] À propos de cette lacune, cf. *supra*, note 34 p. 153.

[11] Il y a dans cette salle plusieurs traces d'inscriptions peintes. On en distingue dans les scènes R. 1, R. 2, R. 4-R. 7 et R. 11. Dans cette dernière, un élément de l'autel placé juste devant le dieu semble lui aussi avoir été peint.

Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 4144, 4145 et 4148; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. S,1 et A; *ibid.* I, pp. 216-217, Premier tableau.

Scène R. 2 — Salle R, mur est.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Couronne blanche.
Vêtement du roi: Shendjit[12].
Divinité: La grande (*wr.t*) Mout, la maîtresse d'Isherou[13].
Acte rituel: Encensement avec une cassolette d'encens et libation avec un vase-*nms.t* muni d'un bec verseur d'où s'écoule un filet d'eau.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 4145 et 4149; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 61,A, S,1 et A; *ibid.* I, p. 217, Deuxième tableau.

Scène R. 3 — Salle R, mur est (pl. 9,B).

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Couronne rouge.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Khonsou dans Thèbes, Neferhotep (momiforme).
Offrande: Cinq vases à onguent posés sur une table.
Légende: Lacune.
Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 4146 et 4150; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. S,1 et A; *ibid.* I, pp. 217-218, Troisième tableau.

Scène R. 4 — Salle R, mur est.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Perruque lisse.
Vêtement du roi: Shendjit.
Divinité: Rê-Horakhty, le grand dieu (hiéracocéphale).
Offrande: Lotus et papyrus.
Légende: «Donner (*rdi.t*) [les plantes] [...]»[14].
Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 4147 et 4151; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 61,B, S,1 et A; *ibid.* I, p. 218, Quatrième tableau; B. LURSON, «La typologie des statuettes tenant un vase à onguent», *ZÄS* 128, 2001, pl. 16.

[12] Le pagne est presque complètement en lacune, mais la shendjit peut être restituée avec sûreté.
[13] Le nom est orthographié *'Itšrw* et non *'Išrw*.
[14] La légende est peinte et n'est pas publiée par *Ouadi es-Sebouâ* I.

Scène R. 5 — Salle R, mur est.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Némès.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: La grande (*ʾȝ.t*) Sekhmet, l'aimée de Ptah (léontocéphale).
Offrande: Statuette du roi présentant un vase à onguent[15].
Légende: Aucune.
Bibliographie: B. LURSON, «La typologie des statuettes tenant un vase à onguent», *ZÄS* 128, 2001, pl. 16 et p. 66; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. S,1 et A; *ibid.* I, p. 218, Cinquième tableau.

Scène R. 6 — Salle R, mur sud.

Accompagnateur: Lacune[16].
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Amon-Rê, le seigneur des trônes des Deux Terres, qui est à la tête (*ḫnty*) d'Ipet-Sout.
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 4153, 12040 et 13543; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. S,1 et A; *ibid.* I, p. 219, Sixième Tableau.

Scène R. 7 — Salle R, mur nord, moitié ouest et mur ouest (pl. 10,A).

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Shendjit.
Divinités: Ptah, le seigneur de Maât (momiforme), Rê-messou-mery-Imen dans le domaine (*pr*) d'Amon[17] et Hathor, la maîtresse de Gebelein (*ʾInrty*).
Offrande: Nom du roi[18].
Légende: «Donner (*rdì.t*) Maât [...]»[14].
Bibliographie: *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 62,A, S,1 et A; *Ibid.* I, pp. 219-220, Premier tableau; Clichés *CEDAE* n° 4155-4157.

[15] La statuette montre le roi, un genou en terre, couronné du kheprech, tenant entre les mains un vase à onguent hiéracocéphale et surmonté d'un disque solaire.

[16] Cf. *supra*, note 17 p. 119.

[17] Pour les attributs du dieu, cf. *supra*, p. 132.

[18] Il se compose de Rê assis, couronné d'un disque solaire et tenant une plume de *Mȝʿ.t*, devant lequel se dresse un signe-*wsr*. Le tout repose sur un signe *mr*. Pour trouver un complément au signe *mr*, on peut lui associer les images des dieux devant lesquels le roi officie, ou chercher ce complément dans l'image de Rê ou la plume de Maât qui servent à écrire le nom; cf. E. TEETER, *Presentation of Maat* (*SAOC* 57), 1997, pp. 30-31.

Scène R. 8 — Salle R, mur ouest.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Henou posé sur une perruque ibès.
Vêtement du roi: Shendjit.
Divinité: Horus, le seigneur de Baky (hiéracocéphale).
Acte rituel: Encensement avec une cassolette d'encens.
Légende: Aucune.
Bibliographie: J. BAINES et J. MALEK, *Atlas of Ancient Egypt*, 2005², fig. p. 182; Cliché *CEDAE* n° 4158; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 62,B, S,1 et A; *ibid.* I, p. 220, Deuxième tableau.

Scène R. 9 — Salle R, mur ouest.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Némès.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Horus, le seigneur de Miâm[19] (hiéracocéphale).
Offrande: Pain blanc.
Légende: Aucune.
Bibliographie: *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 62,B, S,1 et A; *ibid.* I, pp. 220-221, Troisième tableau.

Scène R. 10 — Salle R, mur ouest.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Khat.
Vêtement du roi: Shendjit.
Divinité: Horus, le seigneur de Bouhen (hiéracocéphale).
Acte rituel: Onction.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4160; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. S,1 et A; *ibid.* I, p. 221, Quatrième tableau.

Scène R. 11 — Salle R, mur sud.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Atoum, le seigneur des Deux Terres, l'Héliopolitain.
Offrande: Vases-*nw*.

[19] Le nom de la localité présente dans cette scène une graphie singulière; cf. M. DEWACHTER, «Nubie», *BIFAO* 70, 1971, p. 93, note 1.

Légende: Aucune.
Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 12040, 4160, 13543 et 13544; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. S,1 et A; *ibid.* I, p. 221, Cinquième tableau.

OUADI ES-SEBOUA, PORTE S:

Scène S. 1 — Porte S, linteau, moitié est.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Satis.
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: «Offrir le vin».
Bibliographie: *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 56,B et A; *ibid.* I, p. 240.

Scène S. 2 — Porte S, linteau, moitié ouest.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Anoukis, la maîtresse du ciel.
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: «Offrir l'eau fraîche (*ḳbḥw*)».
Bibliographie: *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 56,B et A; *ibid.* I, p. 240.

Scène S. 6 — Porte S, embrasure ouest.

Accompagnateur: Lacune.
Couronne du roi: Lacune.
Vêtement du roi: Lacune[20].
Divinité: [Pta]h, [le seigneur de] Maât [...][21].
Acte rituel: Lacune.
Légende: Lacune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 12330; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. A; *ibid.* I, p. 241.

[20] Peut-être s'agissait-il d'une shendjit, mais aucun vestige n'en est conservé; cf. *supra*, p. 152.
[21] Pour l'inscription qui confirme l'idetité du dieu, cf. *supra*, p. 152.

OUADI ES-SEBOUA, SALLE T[22]:

Scène T. 1 — Salle T, mur sud, moitié ouest et mur ouest.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Shou, le grand dieu, le seigneur du ciel.
Offrande: Lotus et papyrus.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 4095-4097; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. S,2 et A; *ibid.* I, pp. 241-242, Premier tableau.

Scène T. 2 — Salle T, mur ouest.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Couronne blanche.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Tefnout, la maîtresse du ciel (léontocéphale).
Offrande: Nom du roi[23].
Légende: Lacune.
Bibliographie: *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 65,A, S,2 et A; *ibid.* I, p. 242, Deuxième tableau.

Scène T. 3 — Salle T, mur ouest.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Némès.
Vêtement du roi: Shendjit.
Divinité: Geb, le père de tous les dieux.
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4098; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 65,A, S,2 et A; *ibid.* I, p. 242, Troisième tableau.

Scène T. 4 — Salle T, mur ouest.

Accompagnateur: Disque solaire («Behedety»).
Couronne du roi: Khat.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Nout.

[22] Des traces d'inscriptions peintes sont décelables dans les scènes T. 1 et T. 6.
[23] L'aspect du nom offert est le même que dans la scène R. 7; cf. *supra*, note 18 p. 200.

Acte rituel: Encensement avec une cassolette d'encens et libation avec un vase-*nms.t* muni d'un bec verseur d'où s'écoule un filet d'eau.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4099; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. S,2 et A; *ibid.* I, pp. 242-243, Quatrième tableau.

Scène T. 5 — Salle T, mur nord.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Shendjit.
Divinité: Osiris, le seigneur de l'éternité-*nḥḥ* (momiforme).
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 4099, 4100 et 12041; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. S,2 et A; *ibid.* I, p. 243, Cinquième tableau.

Scène T. 6 — Salle T, murs sud, moitié est et mur est.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Shendjit.
Divinité: Montou, le seigneur de Thèbes (hiéracocéphale).
Offrande: Pain blanc.
Légende: Aucune.
Bibliographie: *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 65,B, S,2 et A; *ibid.* I, p. 244, Premier tableau.

Scène T. 7 — Salle T, mur est (pl. 10,B).

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Henou posé sur une perruque ibès.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Rêt-taouy, la maîtresse du ciel, la souveraine (*ḥnw.t*) des dieux.
Offrande: Vase à onguent.
Légende: Aucune.
Bibliographie: *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 65,B, S,2 et A; *ibid.* I, p. 244, Deuxième tableau.

Scène T. 8 — Salle T, mur est.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Couronne rouge.
Vêtement du roi: Lacune.
Divinité: Atoum, [le seigneur des] Deux Terres, l'Héliopolitain.

Offrande: Statuette du roi présentant un vase à onguent[24].
Légende: Aucune.
Bibliographie: B. LURSON, «La typologie des statuettes tenant un vase à onguent», *ZÄS* 128, 2001, pl. 17 et pp. 66-67; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. S,2 et A; *ibid.* I, pp. 244-245, Troisième tableau.

Scène T. 9 — Salle T, mur est.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Lacune.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Nebet-hetepet.
Acte rituel: Encensement avec une cassolette tenue dans la main droite, mais lacune pour la main gauche[25].
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4106; B. LURSON, «La typologie des statuettes tenant un vase à onguent», *ZÄS* 128, 2001, pl. 17; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. S,2 et A; *ibid.* I, p. 245, Quatrième tableau.

Scène T. 10 — Salle T, mur nord.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Némès.
Vêtement du roi: Shendjit.
Divinité: Ptah-Tatenen.
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 4101, 4106 et 12041; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. S,2 et A; *ibid.* I, p. 245, Cinquième tableau.

OUADI ES-SEBOUA, PORTE U:

Scène U. 1 — Porte U, linteau, moitié sud.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Khat.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Thot, le seigneur des paroles divines (ibiocéphale).
Acte rituel: Onction[26].

[24] Il s'agit d'un sphinx, qui tient entre les mains *(sic)* un vase à onguent (peut-être zoocéphale) surmonté d'un disque solaire.
[25] Il s'agissait certainement d'un encensement, sans libation; cf. *supra*, note 16 p. 116.
[26] Le vase que le roi tient dans la main gauche n'est pas l'habituel vase à onguent, mais une cassolette surmontée d'une boulette.

Légende: «Offrir le fard-*mḏt* à son père, étant doué de vie».
Bibliographie: *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 53,B et A; *ibid.* I, p. 224.

Scène U. 2 — Porte U, linteau, moitié nord.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Némès.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Shepes, le désiré (*ỉb*) d'Hermopolis.
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: «Offrir le vin [à] son père, il agit, doué de vie».
Bibliographie: *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 53,B et A; *ibid.* I, pp. 224-225.

Scène U. 6 — Porte U, embrasure sud.

Accompagnateur: Lacune.
Couronne du roi: Couronne blanche.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Thot, le seigneur d'Hermopolis (ibiocéphale).
Acte rituel: Adoration (mains levées et tournées vers la divinité).
Légende: «Adorer le dieu quatre fois».
Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 12124 et 12331; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. A; *ibid.* I, p. 225, Embrasures.

OUADI ES-SEBOUA, SALLE V[27]:

Scène V. 1 — Salle V, mur est, moitié sud.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Khat.
Vêtement du roi: Shendjit.
Divinité: Horus, le seigneur de Miâm (hiéracocéphale).
Acte rituel: Le roi reçoit la crosse et le fouet. Dans la main gauche baissée, le roi tient la main droite du dieu. Dans la main droite levée et ouverte, paume vers le haut, il reçoit la crosse et le fouet que le dieu lui tend.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4073; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. T,1 et A; *ibid.* I, p. 225, Premier tableau.

[27] Aucune des scènes de la salle ne présente de légende. On peut toutefois distinguer, dans les scènes V. 4, V. 6, V. 8 et V. 9, des traces d'inscriptions peintes. Il est donc possible que des légendes aient été seulement peintes mais aient disparu, notamment dans les scènes V. 8 et V. 9.

Scène V. 2 — Salle V, mur est, moitié nord.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Perruque lisse.
Vêtement du roi: Pagne plongeant.
Divinité: Horus, le seigneur de Baky (hiéracocéphale).
Acte rituel: Le roi reçoit un signe *ḥb-sd*. Dans la main droite baissée, le roi tient la main gauche du dieu. Dans la main gauche levée et ouverte, paume vers le haut, il reçoit un signe *ḥb-sd* suspendu à un rameau-*rnp.t* que le dieu tient dans la main droite.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4081; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. T,1 et A; *ibid.* I, p. 228, Premier tableau.

Scène V. 3 — Salle V, mur sud (pl. 9,A).

Accompagnateur: Faucon (anonyme)[28].
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtements du roi: Baudrier, long pagne et sandales.
Divinités: Amon-Rê, le seigneur des trônes des Deux Terres, qui est à la tête (*ḫnty*) d'Ipet-Sout, Rê-messou-mery-Imen dans le domaine (*pr*) d'Amon[29] et la grande (*wr.t*) Mout, la maîtresse d'Isherou.
Acte rituel: Encensement avec un bras d'Horus et libation avec une aiguière en forme de signe *ʿnḫ*, d'où s'écoulent des filets d'eau.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 4074 et 12123; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 63,A, T,1 et A; *ibid.* I, p. 226, Deuxième tableau.

Scène V. 4 — Salle V, mur sud.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Henou posé sur une perruque ibès.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinités: Amon-Rê-Kamoutef (ithyphallique) et la grande (*wr.t*) Isis, la mère du dieu.
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4075; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 63,A, T,1 et A; *ibid.* I, pp. 226-227, Troisième tableau.

[28] Pour la colonne de texte située derrière le roi et assimilable au ka royal, cf. *supra*, pp. 85-87 et 97-98.

[29] Pour l'attitude et les attributs du dieu, cf. *supra*, pp. 95-96. Ils sont presque identiques dans les scènes V. 3 et V. 6.

Scène V. 5 — Salle V, mur ouest.

Accompagnateur: Disque solaire («Behedety»).
Couronne du roi: Couronne blanche.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Horus, le seigneur de Bouhen (hiéracocéphale).
Acte rituel: Encensement avec une cassolette d'encens.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4076; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. T,1 et A; *ibid.* I, p. 227, Quatrième tableau.

Scène V. 6 — Salle V, mur nord.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme)[28].
Couronne du roi: Couronne rouge.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinités: Rê-Horakhty, le seigneur du ciel (hiéracocéphale) et Rê-messou-mery-Imen dans le domaine (*pr*) d'Amon[29].
Offrande: Quatre cassolettes posées sur une table.
Légende: Aucune.
Bibliographie: *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 63,B, T,1 et A; *ibid.* I, p. 228, Deuxième tableau.

Scène V. 7 — Salle V, mur nord.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Henou posé sur une perruque ibès.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Amon-Rê, le seigneur du ciel, le grand dieu.
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4079; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 63,B, T,1 et A; *ibid.* I, p. 229, Troisième tableau.

Scène V. 8 — Salle V, mur nord.

Accompagnateur: Disque solaire («Behedety»).
Couronne du roi: Perruque lisse.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: La grande (*wr.t*) Mout, la maîtresse d'Isherou.
Offrande: Deux vases à onguent.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4078; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. T,1 et A; *ibid.* I, p. 229, Quatrième tableau.

Scène V. 9 — Salle V, mur ouest.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Couronne rouge.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Khnoum, le seigneur de la Cataracte (criocéphale).
Offrande: Pain blanc.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4077; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. T,1 et A; *ibid.* I, pp. 229-230, Cinquième tableau.

OUADI ES-SEBOUA, PORTE W:

Scène W. 1 — Porte W, linteau, moitié nord.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Lacune.
Vêtement du roi: Lacune.
Divinité: Montou [...] (hiéracocéphale).
Acte rituel: Lacune.
Légende: Lacune.
Bibliographie: *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 55,B et A; *ibid.* I, pp. 232-233.

Scène W. 2 — Porte W, linteau, moitié sud.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Khonsou (dans)[30] Thèbes, le seigneur de la joie (hiéracocéphale).
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: «Offrir le vin à son père».
Bibliographie: *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 55,B et A; *ibid.* I, p. 232.

Scène W. 6 — Porte W, embrasure sud.

Accompagnateur: Disque solaire (anonyme).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Pagne plongeant.
Divinité: Horus, le seigneur de Baky (hiéracocéphale).
Acte rituel: Le roi reçoit un signe *ʿnḫ*. Dans la main gauche baissée, le roi tient la main droite du dieu. Dans la main droite levée et ouverte, paume vers le haut, il reçoit un signe *ʿnḫ* que le dieu lui tend.

[30] Le *m* a été omis.

Légende: Aucune.
Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 12120-12122 et 12308; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. A; *ibid.* I, p.233, Embrasures.

OUADI ES-SEBOUA, SALLE X[31]:

Scène X. 1 — Salle X, mur est, moitié sud.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Couronne blanche.
Vêtement du roi: Shendjit.
Divinité: Isis, la maîtresse du ciel.
Acte rituel: Étreinte. Le roi lève et avance la main gauche, paume vers l'avant, à hauteur de l'épaule de la déesse. Dans la main droite baissée, il tient un signe *ʿnḫ*. La déesse soutient son coude gauche avec la main gauche et passe la main droite derrière sa nuque.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4083; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. T,2 et A; *ibid.* I, p. 233-234, Premier tableau.

Scène X. 2 — Salle X, mur est, moitié nord.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Couronne rouge.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Nekhebet, la Blanche de Nekhen.
Acte rituel: Étreinte. Le roi lève et avance la main droite, paume vers l'avant, à hauteur de l'épaule de la déesse. Dans la main gauche baissée, il tient un signe *ʿnḫ*. La déesse soutient son coude droit avec la main droite et passe la main gauche derrière sa nuque.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4084; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. T,2 et A; *ibid.* I, p. 236, Premier tableau.

Scène X. 3 — Salle X, mur sud.

Accompagnateur: Ka royal.
Couronne du roi: Henou posé sur un némès.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinités: Amon-Rê-Kamoutef, qui est sur (*ḥr(y)*) le grand trône (ithyphallique), la grande (*wr.t*) Mout, la maîtresse du ciel, la souveraine des dieux et Khonsou dans Thèbes, Neferhotep (momiforme).

[31] Quelques traces d'inscriptions peintes sont encore visibles dans la scène X. 3.

Offrande: Deux laitues.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 4086,4087 et 13545; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 64,A, T,2 et A; *ibid.* I, pp. 234-235, Deuxième tableau.

Scène X. 4 — Salle X, mur sud.

Accompagnateur: Vautour (anonyme).
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtement du roi: Long pagne.
Divinité: Rê-Horakhty, le grand dieu, le seigneur du ciel (hiéracocéphale).
Acte rituel: Encensement avec un bras d'Horus et libation avec un vase-*nms.t* muni d'un bec verseur d'où s'écoulent des filets d'eau.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Clichés *CEDAE* n° 4088 et 4089; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. T,2 et A; *ibid.* I, p. 235, Troisième tableau.

Scène X. 5 — Salle X, mur ouest.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Couronne blanche.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Amon-Rê, le roi des dieux.
Offrande: Pain blanc.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4090; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. T,2 et A; *ibid.* I, p. 235, Quatrième tableau.

Scène X. 6 — Salle X, mur nord.

Accompagnateur: Vautour (anonyme)[28].
Couronne du roi: Kheprech.
Vêtements du roi: Long pagne et sandales.
Divinité: Atoum, le seigneur des Deux Terres, l'Héliopolitain.
Acte rituel: Encensement avec un bras d'Horus et libation avec une aiguière-*ḥs*, d'où s'écoulent des filets d'eau.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4092; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. T,2 et A; *ibid.* I, pp. 236-237, Deuxième tableau.

Scène X. 7 — Salle X, mur nord.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Henou posé sur une perruque ibès.
Vêtement du roi: Pagne à tablier.

Divinité: La grande (*ʿ3.t*) Sekhmet, l'aimée de Ptah (léontocéphale).
Offrande: Lotus et papyrus.
Légende: Aucune.
Bibliographie: *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 64,B, T,2 et A; *ibid.* I, p. 237, Troisième tableau.

Scène X. 8 — Salle X, mur nord.

Accompagnateur: Disque solaire («Behedety»).
Couronne du roi: Khat.
Vêtement du roi: Shendjit.
Divinité: Thot, le seigneur des paroles divines, le scribe véritable de l'Ennéade (ibiocéphale).
Acte rituel: Onction.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4094; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. 64,B, T,2 et A; *ibid.* I, p. 237, Quatrième tableau.

Scène X. 9 — Salle X, mur ouest.

Accompagnateur: Aucun.
Couronne du roi: Couronne rouge[32].
Vêtement du roi: Pagne à tablier.
Divinité: Ptah, qui est sur (*ḥry*) [son/le grand trône][33] (momiforme).
Offrande: Vases-*nw*.
Légende: Aucune.
Bibliographie: Cliché *CEDAE* n° 4091; *Ouadi es-Sebouâ* II, pl. T,2 et A; *ibid.* I, pp. 237-238, Cinquième tableau.

[32] Malgré une lacune, la couronne rouge est nettement identifiable. Un pschent doit en conséquence être écarté.
[33] Pour cette restitution, cf. *supra*, note 12 p. 77.

TABLE DES FIGURES

1 p. 13 Schéma de répartition des éléments iconographiques sur les murs de la salle I.

2 p. 14 Schéma de répartition des éléments iconographiques sur les murs de la salle K.

3 p. 16 La disposition des couronnes du roi dans la salle I.

4 p. 20 Les relations spatiales entre les couronnes du roi de la salle I.

5 p. 21 La disposition des couronnes du roi dans la salle K.

6 p. 23 Les relations spatiales entre les couronnes du roi de la salle K.

7 p. 24 La disposition des pagnes du roi dans les salles I et K.

8 p. 26 Les relations spatiales entre les pagnes du roi de la salle I.

9 p. 27 La disposition des divinités dans les salles I et K.

10 p. 30 La scène K. 7 (d'après M. MAHER-TAHA, *Derr* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995, p. 14).

11 p. 31 La disposition des actes rituels dans les salles I et K.

12 p. 32 Croquis des scènes de la paroi est des salles I et K.

13 p. 38 Les relations spatiales entre les actes rituels et les divinités de la salle I.

14 p. 43 Les relations entre les couronnes des salles I et K.

15 p. 45 Mise en perspective des divinités des parois nord et sud des salles I et K.

16 p. 47 Les relations entre les actes rituels et les offrandes des salles I et K.

17 p. 50 Schéma montrant comment l'iconographie rend compte de l'assimilation de Ramsès à Amon-Rê et à Osiris.

18 pp. 56-57 Croquis des scènes des linteaux des portes H (scènes H. 2 et H. 4) et J (scènes J. 2 et J. 4).

19 p. 58 Croquis des scènes H. 6 et J. 6.

20 p. 66 L'iconographie des portes H et J en relation avec celle des salles I et K.

21 p. 74 Schéma de répartition des éléments iconographiques sur les murs de la salle V.

22 p. 75 Schéma de répartition des éléments iconographiques sur les murs de la salle X

23 p. 80 Correspondances entre les divinités des parois est et ouest des salles N et X (les divinités identiques sont indiquées en gris).

24 p. 84 Les relations spatiales entre les scènes de la salle X.

25 p. 89 La répartition de Khnoum et des trois Horus de Nubie dans la salle V.
26 p. 90 Correspondances entre les divinités des parois nord et sud de la salle N et celles des parois est et ouest de la salle V.
27 p. 92 La disposition des couronnes du roi dans la salle V.
28 p. 93 La disposition des actes rituels dans la salle V.
29 p. 95 La disposition des divinités et des actes rituels dans la salle V.
30 p. 97 Les relations spatiales entre les scènes de la salle V.
31 p. 99 Croquis des scènes de la paroi ouest des salles V et X.
32 p. 103 Les relations entre les couronnes des salles V et X.
33 p. 106 Les relations entre les divinités des parois sud et nord des salles V et X.
34 p. 110 Les relations entre les éléments iconographiques des scènes V. 3, V. 6, X. 3 et X. 6.
35 p. 117 Schéma de répartition des éléments iconographiques sur les murs de la salle R.
36 p. 118 Schéma de répartition des éléments iconographiques sur les murs de la salle T.
37 pp. 119-120 Croquis des scènes de la paroi du fond des salles R et T.
38 p. 122 La disposition des couronnes du roi dans les salles R et T.
39 p. 124 Les relations spatiales entre les couronnes des salles R et T.
40 p. 126 Permutation entre les pagnes des séquences est et ouest de la salle T.
41 p. 127 La disposition des actes rituels et des offrandes dans les salles R et T.
42 p. 130 Substitutions et permutations entre les actes rituels des salles R et T.
43 p. 149 Croquis des scènes Q. 1, Q. 2, S.1 et S. 2.
44 p. 150 Croquis des scènes U. 1, U. 2, W. 1 et W. 2.
45 p. 152 Croquis des scènes Q. 6, S. 6, U. 6 et W. 6.
46 p. 156 Les divinités de la salle N, de la porte Q et de la porte S.
47 p. 158 Les relations entre les offrandes des linteaux des portes Q et S.
48 p. 159 L'iconographie des portes Q et S en relation avec celle des salles R et T.
49 p. 163 L'iconographie des portes U et W en relation avec celle des salles V et X.
50 p. 166 Les éléments des scènes U. 6 et W. 6 en relation avec ceux des salles V et X.

ABRÉVIATIONS ET BIBLIOGRAPHIE

ÄA
: *Ägyptologische Abhandlungen* (Wiesbaden).

ÄAT
: *Ägypten und Altes Testament* (Wiesbaden).

Abou Simbel I/1
: Hassan EL-ACHIRIE, Jean JACQUET, Franck HÉBERT et Bernard MAURICE, *Le Grand Temple d'Abou-Simbel, I,1, Architecture* (*CEDAE, CS* n° 46 A), 1984.

Abou Simbel VI
: Iskander BADAWY, Jaroslav ČERNÝ, Loutfi EL-TANBOULI, Gamal MOUKHTAR, Youssef ABDEL HAMID et Florence MARUEJOL, *Le Grand Temple d'Abou Simbel, VI, La chapelle de Rê-Horakhty* (*CEDAE, CS* n° 45 B), 1989.

A. E. M. J. ABUBAKR, *Untersuchungen über die ägyptischen Kronen*, 1937
: Abd el Monem Joussef ABUBAKR, *Untersuchungen über die ägyptischen Kronen*, Glückstadt–Hamburg–New York, 1937.

Abydos I-IV
: Amice M. CALVERLEY, *The Temple of King Sethos I at Abydos, Volumes I-IV*, Londres (*EES*) — Chicago (*OIP*), 1933-1958.

L'acqua nell'antico Egitto, 2005
: Alessia AMENTA, Maria Michela LUISELLI et Maria Novella SORDI (eds.), *L'acqua nell'antico Egitto, vita, rigenerazione, incantesimo, medicamento. Proceedings of the First International Conference for Young Egyptologists, Italy, Chianciano Terme, October 15-18, 2003*, 2005.

ADAIK
: *Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo Ägyptologische Reihe* (Berlin).

AegTrev
: *Aegyptiaca Treverensia. Trierer Studien zum griechisch-römischen Ägypten* (Mayence).

Ägyptische Tempel — Struktur, Funktion und Programm (*HÄB* 37), 1994
: Rolf GUNDLACH und Matthias ROCHHOLZ (Hrsg.), *Ägyptische Tempel — Struktur, Funktion und Programm (Akten der Ägyptologischen Tempeltagungen in Gosen 1990 und in Mainz 1992)* (*HÄB* 37), 1994.

Amada IV
: Mohamed ALY, Fouad ABDEL-HAMID et Michel DEWACHTER, *Le Temple d'Amada, Cahier IV, Dessins, index, tables de concordances* (*CEDAE, CS* n° 54), 1967.

AOB
: *Acta Orientalia Belgica*, Société Belge d'Études Orientales (Ath–Bruxelles–Louvain-la-Neuve–Leuven).

Apollo
: *Apollo, The Magazine of the Arts* (New York).

E. ARNAUDIÈS-MONTÉLIMARD, «Un reposoir de barque en calcite» (*Karnak* XI), 2003
Emmanuelle ARNAUDIÈS-MONTÉLIMARD, «Un reposoir de barque en calcite édifié par Thoutmosis III dans le temple d'Amon-Rê à Karnak» (*Karnak* XI), 2003, pp. 159-234.

D. ARNOLD, *Temples of the Last Pharaohs*, 1999
Dieter ARNOLD, *Temples of the Last Pharaohs*, New York–Oxford, 1999.

ASAE
Annales du Service des Antiquités de l'Égypte (Le Caire).

ASE
Archaeological Survey of Egypt, Egypt Exploration Society (Londres).

Aspekte Spätägyptischer Kultur (*AegTrev* 7), 1994
Martina MINAS und Jürgen ZEIDLER (Hrsg.), *Aspekte Spätägyptischer Kultur. Festschrift für Erich Winter zum 65. Geburstag* (*AegTrev* 7), 1994.

J. ASSMANN, *Solar Religion*, 1995
Jan ASSMANN, *Egyptian Solar Religion in the New Kingdom. Re, Amun and the Crisis of Polytheism*, Londres, 1995.

J. ASSMANN, «Le temple égyptien», in: *Le temple, lieu de conflit* (*CCEPOA* 7), 1994
Jan ASSMANN, «Le temple égyptien et la distinction entre le *dedans* et le *dehors*», in: *Le temple, lieu de conflit* (*CCEPOA* 7), 1994, pp. 13-34.

AV
Archäologische Veröffentlichungen, Deutsches Archäologisches Institut (Le Caire).

A. BADAWY, «Das Grab des Konprinzen Scheschonk», *ASAE* 54, 1957
Ahmad BADAWY, «Das Grab des Konprinzen Scheschonk, Sohnes Osorkon's II. und Hohenpriesters von Memphis», *ASAE* 54, 1957, pp. 153-177.

J. BAINES, «King, temple, and cosmos», in: *Aspekte Spätägyptischer Kultur* (*AegTrev* 7), 1994
John BAINES, «King, temple, and cosmos: an earlier model for framing colmuns in temple scenes of the Graeco-Roman period», in: *Aspekte Spätägyptischer Kultur* (*AegTrev* 7), 1994, pp. 23-33.

J. BAINES et J. MALEK, *Atlas of Ancient Egypt*, 2005²
John BAINES et Jaromir MALEK, *Atlas of Ancient Egypt*, Le Caire, 2005².

P. BARGUET, *Le papyrus N. 3176 (S)* (*BdE* 37), 1962
Paul BARGUET, *Le papyrus N. 3176 (S)* du Musée du Louvre (*BdE* 37), 1962.

P. BARGUET, «Une représentation du *Ka* royal», *ASAE* 51, 1951
Paul BARGUET, «Une représentation du *Ka* royal», *ASAE* 51, 1951, pp. 205-215.

BdE
Bibliothèque d'Étude, Institut Français d'Archéologie Orientale (Le Caire).

R. BEAUD, «L'offrande du collier-*ousekh*», in: *Studies in Egyptology Presented to Miriam Lichtheim* I, 1990
Richard BEAUD, «L'offrande du collier-*ousekh*», in: *Studies in Egyptology Presented to Miriam Lichtheim* I, 1990, pp. 46-62.

BEHE
Bibliothèque de l'École des Hautes Études (Paris).

L. BELL, «The Cult of the Deified Tutankhamun», in: *Mélanges Gamal Eddin Mokhtar* I (*BdE* 97/1), 1985
Lanny BELL, «Aspects of the Cult of the Deified Tutankhamun», in: *Mélanges Gamal Eddin Mokhtar* I (*BdE* 97/1), 1985, pp. 31-59.

G. BÉNÉDITE, *«Signa Verba»*, in: *Recueil d'études égyptologiques dédiées à la mémoire de Jean-François Champollion* (*BEHE* 134), 1922
Georges BÉNÉDITE, «*Signa Verba*. Les jeux d'écriture dans l'image», in: *Recueil d'études égyptologiques dédiées à la mémoire de Jean-François Champollion* (*BEHE* 134), 1922, pp. 23-42.

BIFAO
Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale (Le Caire).

BiGen
Bibliothèque Générale, Institut Français d'Archéologie Orientale (Le Caire).

BiOr
Bibliotheca Orientalis (Leyde).

A. M. BLACKMAN, «Episodes in the Egyptian Daily Temple Liturgy», *JMEOS* 1918-1919, 1919
Aylward M. BLACKMAN, «The Sequence of the Episodes in the Egyptian Daily Temple Liturgy», *JMEOS* 1918-1919, 1919, pp. 26-53.

M.-A. BONHÊME, «Nom royal, effigie et corps du roi mort», *RAMAGE* 3, 1984/85
Marie-Ange BONHÊME, «Nom royal, effigie et corps du roi mort dans l'Égypte pharaonique», *RAMAGE* 3, 1984/85, pp. 117-127.

H. BRUNNER, *Luxor* (*AV* 18), 1977
Hellmut BRUNNER, *Die südlichen Räume des Tempels von Luxor* (*AV* 18), 1977.

BSEG
Bulletin de la Société d'Égyptologie de Genève (Genève).

BSFE
Bulletin de la Société Française d'Égyptologie (Paris).

R. A. CAMINOS, *Buhen* I (*ASE* 33), 1974
Ricardo A. CAMINOS, *The New-Kingdom Temples of Buhen, Volume I* (*ASE* 33), 1974.

R. A. CAMINOS, *Buhen* II (*ASE* 34), 1974
Ricardo A. CAMINOS, *The New-Kingdom Temples of Buhen, Volume II* (*ASE* 34), 1974.

R. A. CAMINOS, *Kumma* (*ASE* 38), 1998
Ricardo A. CAMINOS, *Semna-Kumma* II. *The Temple of Kumma* (*ASE* 38), 1998.

S. CAUVILLE, «La chapelle de Thot-Ibis à Dendera», *BIFAO* 89, 1989
Sylvie CAUVILLE, «La chapelle de Thot-Ibis à Dendera édifiée sous Ptolémée Ier par Hor, scribe d'Amon-Rê», *BIFAO* 89, 1989, pp. 43-66.

S. CAUVILLE, «Une règle de la 'grammaire' du temple», *BIFAO* 83, 1983
Sylvie CAUVILLE, «Une règle de la 'grammaire' du temple», *BIFAO* 83, 1983, pp. 51-84.

CCEPOA
Les Cahiers du CEPOA (Louvain).

CdE
Chronique d'Égypte, Fondation égyptologique Reine Elisabeth (Bruxelles).

CEDAE
Centre d'Étude et de Documentation sur l'Ancienne Égypte (Le Caire).

CEPOA
Centre d'Etude du Proche-Orient Ancien, Université de Genève.

J. ČERNÝ et S. DONADONI, *Abou Simbel. Textes hiéroglyphique* (*CEDAE, CS* n° 41), 1956
Jaroslav ČERNÝ et Sergio DONADONI, *Abou Simbel, Porte d'entrée et grande salle F. Textes hiéroglyphiques* (*CEDAE, CS* n° 41), 1956.

J. ČERNÝ et E. EDEL, *Abou Oda. Textes hiéroglyphiques* (*CEDAE, CS* n° 37), 1958
Jaroslav ČERNÝ et Edmar EDEL, *Abou Oda. Textes hiéroglyphiques* (*CEDAE, CS* n° 37), 1958.

J. ČERNÝ et E. EDEL, *Abou Simbel. Textes hiéroglyphiques* (*CEDAE, CS* n° 42), 1956
Jaroslav ČERNÝ et Edmar EDEL, *Abou Simbel, Salles intérieures. Textes hiéroglyphiques* (*CEDAE, CS* n° 42), 1956.

CHE
Cahiers d'Histoire Egyptienne (Le Caire).

L.-A. CHRISTOPHE, *Abou-Simbel*, 1965
Louis-A. CHRISTOPHE, *Abou-Simbel et l'épopée de sa découverte*, Bruxelles, 1965.

L.-A. CHRISTOPHE, *Les divinités* (*BdE* 21), 1955
Louis-A. CHRISTOPHE, *Temple d'Amon à Karnak. Les divinités des colonnes de la grande salle hypostyle et leurs épithètes* (*BdE* 21), 1955.

B. CLAUS, «L'érudition de Ramsès IV», in: *Les scribes et la transmission du pouvoir* (*AOB* XIX), 2006
Benoît CLAUS, «L'érudition de Ramsès IV. Savoir et propagande royale en Égypte ancienne», in: *Les scribes et la transmission du pouvoir* (*AOB* XIX), 2006, pp. 37-58.

B. CLAUS, «Osiris et Hapi», in: *L'acqua nell'antico Egitto*, 2005
Benoît CLAUS, «Osiris et Hapi: Crue et régénération en Égypte Ancienne», in: *L'acqua nell'antico Egitto*, 2005, pp. 201-210.

M.-E. COLIN, «Presenting Water to the Deities», in: *L'acqua nell'antico Egitto*, 2005
Marie-Eve COLIN, «Presenting Water to the Deities within the Barque Sanctuaries of Graeco-Roman Times», in: *L'acqua nell'antico Egitto*, 2005, pp. 283-292.

CS
Collection Scientifique du CEDAE (Le Caire).

A. CYWIÉ, «Le bouquetin et la gazelle», in: *Les scribes et la transmission du pouvoir* (*AOB* XIX), 2006
Aviva CYWIÉ, «Le bouquetin et la gazelle: deux alliés du défunt dans sa renaissance en Égypte ancienne», in: *Les scribes et la transmission du pouvoir* (*AOB* XIX), 2006, pp. 141-156.

Deir el-Bahari I-VI
Edouard NAVILLE, *The Temple of Deir el Bahari, Part I-VI* (*EEF* 13, 14, 16, 19, 27 et 29), 1895-1906.

P. DERCHAIN, «L'*Atelier des Orfèvres*», *CdE* 65, 1990
Philippe DERCHAIN, «L'*Atelier des Orfèvres* à Dendara et les origines de l'Alchimie», *CdE* 65, 1990, pp. 219-242.

P. DERCHAIN, *El Kab* I, 1971
Philippe DERCHAIN, *El Kab, I, Les monuments religieux à l'entrée de l'Ouady Hellal*, Bruxelles, Publications du Comité des Fouilles Belges en Égypte, 1971.
P. DERCHAIN, «J. Gwyn Griffiths, *The Origins of Osiris*», *RdE* 21, 1969
Philippe DERCHAIN, «J. Gwyn Griffiths, *The Origins of Osiris*», *RdE* 21, 1969, pp. 166-170.
P. DERCHAIN, «Kabbale et Mystique», *SAK* 31, 2003
Philippe DERCHAIN, «Kabbale et Mystique. A propos d'un livre récent», *SAK* 31, 2003, pp. 101-106.
P. DERCHAIN, «La lune, mythes et rites» (*SO* 5), 1962
Philippe DERCHAIN, «La lune, mythes et rites» (*SO* 5), 1962, pp. 17-68.
P. DERCHAIN, «Maria MÜNSTER, *Untersuchungen zur Göttin Isis vom Alten Reich bis zum Ende des Neuen Reiches*», *BiOr* 27, 1970
Philippe DERCHAIN, «Maria MÜNSTER, *Untersuchungen zur Göttin Isis vom Alten Reich bis zum Ende des Neuen Reiches*», *BiOr* 27, 1970, pp. 21-23.
P. DERCHAIN, «Du temple cosmique au temple ludique», in: *Ritual and Sacrifice* (*OLA* 55), 1993
Philippe DERCHAIN, «Du temple cosmique au temple ludique», in: *Ritual and Sacrifice* (*OLA* 55), 1993, pp. 93-97.
Derr I
Hassan EL-ACHIRIE, Jean JACQUET, T. MRÒWKA, Laurent DUFOUR et Michel GOUTAL, *Le Temple de Derr, I, Architecture* (*CEDAE, CS* n° 61), 1980.
Derr. Textes hiéroglyphiques
Zeinab EL KORDY, Abdel AZIZ SADEK et Gamal MOUKHTAR, *Temple de Derr. Textes hiéroglyphiques et description archéologique* (*CEDAE, CS* n° 60), 1965.
C. DESROCHES NOBLECOURT et *alii*, *Chapelle méridionale. Textes hiéroglyphiques* (*CEDAE, CS* n° 38), 1956
Christiane DESROCHES NOBLECOURT, Jaroslav ČERNÝ, Louis-A. CHRISTOPHE et Sergio DONADONI, *Abou Simbel, Chapelle méridionale. Textes hiéroglyphiques et description architecturale* (*CEDAE, CS* n° 38), 1956.
M. DEWACHTER, «Nubie», *BIFAO* 70, 1971
Michel DEWACHTER, «Nubie — Notes diverses, §1 à 5», *BIFAO* 70, 1971, pp. 83-117.
3. Ägyptologische Tempeltagung (*ÄAT* 33,1), 1995
Dieter KURTH (Hrsg.), *3. Ägyptologische Tempeltagung, Hamburg, 1.-5. Juni 1994, Systeme und Programme der ägyptischen Tempeldekoration* (*ÄAT* 33,1), 1995.
C. EDER, *Die Barkenkapelle des Königs Sobekhotep III. in Elkab* (*Elkab* VII), 2002
Christian EDER, *Die Barkenkapelle des Königs Sobekhotep III. in Elkab. Beiträge zur Bautätigkeit der 13. und 17. Dynastie an den Göttertempeln Ägyptens* (*Elkab* VII), 2002.
EES
Egypt Exploration Society (Londres).

A. EGBERTS, *In Quest of Meaning* I (*EU* VIII,1), 1997
Arno EGBERTS, *In Quest of Meaning. A Study of the Ancient Egyptian Rites of Consecrating the* Meret*-Chests and Driving the Calves, Volume I: Text* (*EU* VIII,1), 1997.

A. EGBERTS, «Substanz und Symbolik», in: *5. Ägyptologische Tempeltagung* (*ÄAT* 33,3), 2002
Arno EGBERTS, «Substanz und Symbolik. Überlegungen zur Darstellung und Verwendung des Halskragens im Tempel von Edfu», in: *5. Ägyptologische Tempeltagung* (*ÄAT* 33,3), 2002, pp. 71-81.

EIE
Études d'Iconographie Égyptienne (Paris).

A. EL-SAYED MAHMUD, *A New Temple for Hathor* (*ET* 1), 1978
Abdulla EL-SAYED MAHMUD, *A New Temple for Hathor at Memphis* (*ET* 1), 1978.

M. A.-L. EL-TANBOULI, *Garf Hussein* (*CEDAE, brochure culturelle*), s. d.
Mohamed Abdel Loutfi EL-TANBOULI, *Garf Hussein (CEDAE, brochure culturelle)*, s. d..

EM
Excavation Memoir, The Egypt Exploration Society (Londres).

ET
Egyptology Today (Warminster).

EU
Egyptologische Uitgaven, Nederlands Instituut voor Het Nabije Oosten (Leyde).

La femme dans les civilisations orientales (*AOB* XV), 2001
Christian CANNUYER (éd.), *La femme dans les civilisations orientales. Christiane Desroches Noblecourt in honorem* (*AOB* XV), 2001.

H. G. FISCHER, «Anatomy in Egyptian Art», *Apollo*, Septembre 1965
Henry George FISCHER, «Anatomy in Egyptian Art», *Apollo*, Septembre 1965, pp. 169-175.

Funerary Symbols and Religion
Jacques H. KAMSTRA, Henk MILDE and Kees WAGTENDONK (eds.), *Funerary Symbols and Religion. Essays dedicated to Professor M.S.H.G. Heerma van Voss on the occasion of his retirment from the Chair of Ancient Religions at the University of Amsterdam*, Kampen, 1988.

5. Ägyptologische Tempeltagung (*ÄAT* 33,3), 2002
Horst BEINLICH, Jochen HALLOF, Holger HUSSY, Christiane von PFEIL (Hrsg.), *5. Ägyptologische Tempeltagung, Würzburg, 23.-26. September 1999* (*ÄAT* 33,3), 2002.

L. GABOLDE, *Monuments décorés en bas relief* (*MIFAO* 123), 2005
Luc GABOLDE, *Monuments décorés en bas relief aux noms de Thoutmosis II et Hatchepsout à Karnak* (*MIFAO* 123), deux volumes, 2005.

M. GABOLDE, «L'inondation sous les pieds d'Amon», *BIFAO* 95, 1995
Marc GABOLDE, «L'inondation sous les pieds d'Amon», *BIFAO* 95, 1995, pp. 235-258.

F. C. GAU, *Antiquités de la Nubie*, 1872
F. C. GAU, *Antiquités de la Nubie ou monumens inédits des bords du Nil, situés entre la première et la seconde cataracte, dessinés et mesurés, en 1819*, Stuttgart–Paris, 1872.

Gerf Hussein I
Jean JACQUET, Hassan EL-ACHIRIE, M. MEDIČE, J. VALOVIČ et Guy LECUYOT, *Gerf Hussein, I, Architecture* (*CEDAE, CS* n° 64), 1978.
Gerf Hussein II
Mohamed Abdel Loutfi EL-TANBOULI, Abdel AZIZ SADEK et Charles KUENTZ, *Gerf Hussein, II, La cour et l'entrée du spéos* (*CEDAE, CS* n° 65), 1974.
Gerf Hussein IV
Mohamed Abdel Loutfi EL-TANBOULI, Herman DE MEULENAERE, Abdel AZIZ SADEK, Jeanine MONNET, Fathy HASSANEIN et Sydney AUFRÈRE, *Gerf Hussein, IV, La grande salle (E), murs sud, nord et ouest — les niches* (*CEDAE, CS* n° 67), 1978.
P. GERMOND, «Le roi et le retour de l'Inondation», *BSEG* 1, 1979
Philippe GERMOND, «Le roi et le retour de l'Inondation», *BSEG* 1, 1979, pp. 5-12.
K. GOEBS, «Funktion und Symbolgehalt des *nms*», *ZÄS* 122, 1995
Katja GOEBS, «Untersuchungen zu Funktion und Symbolgehalt des *nms*», *ZÄS* 122, 1995, pp. 154-181.
GOF
Göttinger Orientforschungen (Göttingen).
Gold of Praise (*SAOC* 58), 1999
Emily TEETER and John A. LARSON (eds.), *Gold of Praise. Studies on Ancient Egypt in Honour of Edward F. Wente* (*SAOC* 58), 1999.
J.-C. GOYON, «Aspects thébains de la confirmation du pouvoir royal», *JSSEA* 13, 1983
Jean-Claude GOYON, «Aspects thébains de la confirmation du pouvoir royal: les rites lunaires», *JSSEA* 13, 1983, pp. 2-9.
J.-C. GOYON, *Confirmation du pouvoir royal* (*BdE* 52), 1972
Jean-Claude GOYON, *Confirmation du pouvoir royal au Nouvel An [Brooklyn Museum Papyrus 47.218.50]* (*BdE* 52), Institut Français d'Archéologie Orientale et Brooklyn Museum, 1972.
J.-C. GOYON, «Momification et recomposition du corps divin», in: *Funerary Symbols and Religion*, 1988
Jean-Claude GOYON, «Momification et recomposition du corps divin: Anubis et les canopes», in: *Funerary Symbols and Religion*, 1988, pp. 34-44.
J.-C. GOYON, *Rituels funéraires de l'ancienne Égypte* (*LAPO* 4), 2000²
Jean-Claude GOYON, *Rituels funéraires de l'ancienne Égypte* (*LAPO* 4), 2000².
E. GRAEFE, «Über die Verarbeitung von Pyramidentexten in den späten Tempeln», in: *Religion und Philosophie im Alten Ägypten* (*OLA* 39), 1991
Erhart GRAEFE, «Über die Verarbeitung von Pyramidentexten in den späten Tempeln (Nochmals zu Spruch 600 (§1652a-§1656d: Umhängen des Halskragens))», in: *Religion und Philosophie im Alten Ägypten* (*OLA* 39), 1991, pp. 129-148.
R. GUNDLACH, «Felstempel Thutmosis' III. bei Ellesija», in: *Ägyptische Tempel — Struktur, Funktion und Programm* (*HÄB* 37), 1994
Rolf GUNDLACH, «Der Felstempel Thutmosis' III. bei Ellesija. Analyse des Dekorationsprogramms», in: *Ägyptische Tempel — Struktur, Funktion und Programm* (*HÄB* 37), 1994, pp. 69-87.
HÄB
Hildesheimer Ägyptologische Beiträge (Hildesheim).

L. HABACHI, «Divinities Adored in the Area of Kalabsha», *MDAIK* 24, 1969
Labib HABACHI, «Divinities Adored in the Area of Kalabsha, with a Special Reference to the Goddess Miket», *MDAIK* 24, 1969, pp. 169-183.
T. HANDOUSSA, «Le collier Ousekh», *SAK* 9, 1981
Tohfa HANDOUSSA, «Le collier ousekh», *SAK* 9, 1981, pp. 143-150.
T. HARDWICK, «The Iconography of the Blue Crown», *JEA* 89, 2003
Tom HARDWICK, «The Iconography of the Blue Crown in the New Kingdom», *JEA* 89, 2003, pp. 117-141.
I. HEIN, *Ramessidische Bautätigkeit in Nubien* (*GOF* IV/22), 1991
Irmgard HEIN, *Die ramessidische Bautätigkeit in Nubien* (*GOF* IV/22), 1991.
W. HELCK, *Ritualdarstellungen des Ramesseums* I (*ÄA* 25), 1972
Wolfgang HELCK, *Die Ritualdarstellungen des Ramesseums* I (*ÄA* 25), 1972.
W. HELCK, «Systematik der Ausschmückung der hypostylen Halle von Karnak», *MDAIK* 32, 1976
Wolfgang HELCK, «Die Systematik der Ausschmückung der hypostylen Halle von Karnak», *MDAIK* 32, 1976, pp. 57-65.
W. HELCK, *Umfassungsmauer Ramses' II.* (*ÄA* 18), 1968
Wolfgang HELCK, *Die Ritualszenen auf der Umfassungsmauer Ramses' II. in Karnak* (*ÄA* 18), 1968.
F.-R. HERBIN, «Un hymne à la lune croissante», *BIFAO* 82, 1982
François-René HERBIN, «Un hymne à la lune croissante», *BIFAO* 82, 1982, pp. 237-282.
R. JASNOW et K.-T. ZAUZICH, *The Ancient Egyptian Book of Thoth* I, 2005
Richard JASNOW et Karl-Theodor ZAUZICH, *The Ancient Egyptian Book of Thoth. A Demotic Discourse on Knowledge and Pendant to the Classical Hermetica, Volume 1: Texte*, Wiesbaden, 2005.
JEA
Journal of Egyptian Archaeology, The Egypt Exploration Society (Londres).
JMEOS
Journal of the Manchester Egyptian and Oriental Society (Manchester).
JNES
Journal of Near Eastern Studies (Chicago).
JSSEA
Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities (Toronto).
J. KARKOWSKI, *Deir el-Bahari* VI, 2003
Janusz KARKOWSKI, *Deir el-Bahari VI. The Temple of Hatshepsut. The Solar Complex*, Varsovie, 2003.
Karnak VI, 1973-1977, 1980
Cahiers de Karnak VI, 1973-1977, 1980 (Le Caire).
Karnak VII, 1978-1981, 1982
Cahiers de Karnak VII, 1978-1981, 1982 (Paris).
Karnak X, 1995, 1995
Cahiers de Karnak X, 1995, 1995 (Paris).
Karnak XI, 2003, 2003
Cahiers de Karnak XI, 2003, deux fascicules, 2003 (Paris).

KBN
: *de Kêmi à Birît Nâri. Revue Internationale de l'Orient Ancien* (Paris).

H. KEES, *Der Opfertanz des ägyptischen Königs*, 1912
: Hermann KEES, *Der Opfertanz des ägyptischen Königs*, Leipzig, 1912.

Khonsu 1
: The Epigraphic Survey, *The Temple of Khonsu — Volume 1, Plates 1-110, Scenes of King Herihor in the Court with Translations of Texts* (*OIP* 100), 1979.

Khonsu 2
: The Epigraphic Survey, *The Temple of Khonsu — Volume 2, Plates 111-207, Scenes and Inscriptions in the Court and the First Hypostyle Hall with Translations of Texts and Glossary for Volumes 1 and 2* (*OIP* 103), 1981.

KRI
: Kenneth A. KITCHEN, *Ramesside Inscriptions, Historical and Biographical*, Oxford, 1969-1990, huit volumes.

KRITANC
: Kenneth A. KITCHEN, *Ramesside Inscriptions, Translated and Annoted. Notes and Comments*, Oxford, 1993-1999, deux volumes.

LÄ
: *Lexikon der Ägyptologie* (Wiesbaden).

D. LABOURY, «De la relation spatiale», *RdE* 51, 2000
: Dimitri LABOURY, «De la relation spatiale entre les personnages des groupes statuaires royaux dans l'art pharaonique», *RdE* 51, 2000, pp. 83-95.

F. LABRIQUE, *Stylistique et théologie* (*OLA* 51), 1992
: Françoise LABRIQUE, *Stylistique et théologie à Edfou. Le rituel de l'offrande de la campagne: étude de la composition* (*OLA* 51), 1992.

P. LACAU et H. CHEVRIER, *Chapelle de Sésostris Ier*, 1956
: Pierre LACAU et Henri CHEVRIER, *Une chapelle de Sésostris Ier à Karnak*, Le Caire, 1956.

P. LACAU et *alii*, *Hatshepsout* I, 1977
: Pierre LACAU, Henri CHEVRIER, Marie-Ange BONHÊME et Michel GITTON, *Une chapelle d'Hatshepsout à Karnak* I, Paris, 1977.

P. Lacau et *alii*, *Hatshepsout* II, 1979
: Pierre LACAU, Henri CHEVRIER, Marie-Ange BONHÊME et Michel GITTON, *Une chapelle d'Hatshepsout à Karnak* II, Paris, 1979.

LAPO
: *Littératures Anciennes du Proche-Orient* (Paris).

F. LAROCHE et C. TRAUNECKER, «La chapelle adossée au temple de Khonsou» (*Karnak VI, 1973-1977*), 1980
: Françoise LAROCHE et Claude TRAUNECKER, «La chapelle adossée au temple de Khonsou» (*Karnak VI, 1973-1977*), 1980, pp. 167-196.

LD
: Carl Richard LEPSIUS, *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien*, Leipzig, 1849-1859, six volumes. Réédité en réduction photographique aux Éditions des Belles-Lettres, Genève, 1972.

C. LEBLANC, «Piliers et colosses de type 'osiriaque'», *BIFAO* 80, 1980
: Christian LEBLANC, «Piliers et colosses de type 'osiriaque' dans le contexte des temples de culte royal», *BIFAO* 80, 1980, pp. 69-89.

C. LEITZ (Hrsg.), *Lexikon* I (*OLA* 110), 2002
Christian LEITZ (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, Band I, 3-y* (*OLA* 110), 2002.
C. LEITZ (Hrsg.) *Lexikon* IV (*OLA* 113), 2002
Christian LEITZ (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, Band IV, nbt-h* (*OLA* 113), 2002.
C. LEITZ (Hrsg.), *Lexikon* V (*OLA* 114), 2002
Christian LEITZ (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, Band V, ḥ-ḫ* (*OLA* 114), 2002.
F. LE SAOUT, «Reconstitution des murs de la Cour de la Cachette» (*Karnak VII, 1978-1981*), 1982
Françoise LE SAOUT, «Reconstitution des murs de la Cour de la Cachette» (*Karnak VII, 1978-1981*), 1982, pp. 213-257.
Les lieux de culte en Orient (*AOB* XVII), 2003
Christian CANNUYER (éd.), *Les lieux de culte en Orient. Jacques Thiry in honorem* (*AOB* XVII), 2003.
J. LIPIŃSKA, «Faras» (*LÄ* 2), 1975
Jadwiga LIPIŃSKA, «Faras» (*LÄ* 2), 1975, col. 114-115.
C. E. LOEBEN, «Symmetrie, Diagonale und Chiasmus als Dekorprinzipien», in: *3. Ägyptologische Tempeltagung* (*ÄAT* 33,1), 1995
Christian E. LOEBEN, «Symmetrie, Diagonale und Chiasmus als Dekorprinzipien im Bildprogramm des Großen Tempels von Abu Simbel. Beobachtungen und vorläufige Ergebnisse», in: *3. Ägyptologische Tempeltagung* (*ÄAT* 33,1), 1995, pp. 143-162.
B. LURSON, «La conception du décor d'un temple au début du règne de Ramsès II», *JEA* 91, 2006
Benoît LURSON, «La conception du décor d'un temple au début du règne de Ramsès II. Analyse du deuxième registre de la moitié sud du mur ouest de la grande salle hypostyle de Karnak», *JEA* 91, 2006, pp. 107-124.
B. LURSON, «De Derr à Héliopolis», *KBN* 1, 2003
Benoît LURSON, «De Derr à Héliopolis. Analyse du programme iconographique des piliers de la salle E du temple de Derr», *KBN* 1, 2003, pp. 136-170.
B. LURSON, «L'intégration des rondes-bosses des niches à la décoration des temples», *CdE* 78, 2003
Benoît LURSON, «L'intégration des rondes-bosses des niches à la décoration des temples: l'exemple des temples nubiens de Ramsès II», *CdE* 78, 2003, pp. 7-26.
B. LURSON, «La légitimation du pouvoir royal», in: *La femme dans les civilisations orientales* (*AOB* XV), 2001
Benoît LURSON, «La légitimation du pouvoir royal par l'observance des rites osiriens: analyse d'une séquence de scènes de la grande salle hypostyle de Karnak», in: *La femme dans les civilisations orientales* (*AOB* XV), 2001, pp. 303-332.
B. LURSON, *Lire l'image égyptienne* (*EIE* I), 2001
Benoît LURSON, *Lire l'image égyptienne. Les «Salles du Trésor» du Grand Temple d'Abou Simbel* (*EIE* I), 2001.

B. LURSON, «De Ramsès à Horus», *SAK* 33, 2005
Benoît LURSON, «De Ramsès à Horus. Analyse du programme iconographique des murs de la salle E du temple de Derr», *SAK* 33, 2005, pp. 239-279.
B. LURSON, «Des relations spatiales dans la conception du décor des temples», à paraître dans *Proceedings of the 6th Egyptological «Tempeltagung»* (2007)
Benoît LURSON, «Des relations spatiales dans la conception du décor des temples de l'époque pharaonique», à paraître dans *Proceedings of the 6th Egyptological «Tempeltagung»* (2007).
B. LURSON, «La «Salle astronomique» du Ramesseum (salle P): lieu de culte ou lieu d'un métalangage?», in: *Les lieux de culte en Orient* (*AOB* XVII), 2003
Benoît LURSON, «La 'Salle astronomique' du Ramesseum (salle P)», in: *Les lieux de culte en Orient* (*AOB* XVII), 2003, pp. 13-30.
B. LURSON, «Un *topos* iconographique de l'époque ramesside», *ZÄS* 132, 2005
Benoît LURSON, «Un *topos* iconographique de l'époque ramesside: l'encadrement du dieu ithyphallique. À propos des scènes du péristyle sud de la deuxième cour du Grand Temple de Medinet Habou», *ZÄS* 132, 2005, pp. 123-137.
B. LURSON, «La typologie des statuettes tenant un vase à onguent», *ZÄS* 128, 2001
Benoît LURSON, «La typologie des statuettes tenant un vase à onguent offertes par le roi dans les scènes rituelles des temples du Nouvel Empire: À propos de deux bas-reliefs du temple de Ramsès II à Ouadi es-Seboua», *ZÄS* 128, 2001, pp. 65-70.
M. MAHER-TAHA, *Derr* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995
Mahmoud MAHER-TAHA, *Le temple de Derr (en arabe)* (*CEDAE, brochure culturelle*), 1995.
MÄS
Münchner Ägyptologische Studien (Berlin/Mayence).
G. MASPERO, *Rapports* II, 1911
Gaston MASPERO, *Rapports relatifs à la consolidation des temples, Tome second (planches), Les temples immergés de la Nubie*, Le Caire, 1911.
MDAIK
Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Institute (Le Caire).
Mélanges Gamal Eddin Mokhtar I (*BdE* 97/1), 1985
Mélanges Gamal Eddin Mokhtar, Volume I (*BdE* 97/1), 1985.
Mélanges Mariette (*BdE* 32), 1961
Mélanges Mariette (*BdE* 32), 1961.
MH I-VIII
Medinet Habu — Volumes I-VIII (*OIP* 8, 9, 23, 51, 83, 84, 93 et 94), 1930-1970.
MIFAO
Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale (Le Caire).
MRE
Monographies Reine Élisabeth (Turnhout).

M. MÜNSTER, *Untersuchungen zur Göttin Isis* (*MÄS* 11), 1968
Maria MÜNSTER, *Untersuchungen zur Göttin Isis vom Alten Reich bis zum Ende des Neuen Reiches* (*MÄS* 11), 1968.
K. MYŚLIWIEC, *Atum* I (*HÄB* 8), 1979
Karol MYŚLIWIEC, *Studien zum Gott Atum, Band I* (*HÄB* 8), 1979.
H. H. NELSON, *Great Hypostyle Hall* I/1 (*OIP* 106), 1981
Harold Hayden NELSON, *The Great Hypostyle Hall at Karnak, Volume 1, Part 1, The Wall Reliefs* (*OIP* 106), 1981.
H. H. NELSON, *Key Plans* (*OIP* 56), 1941
Harold Hayden NELSON, *Key Plans Showing Locations of Theban Temple Decorations* (*OIP* 56), 1941.
H. H. NELSON, *Ramses III's Temple* I (*OIP* 25), 1936
Harold Hayden NELSON, *RIK I, Plates 1-78, Ramses III's Temple within the Great Inclosure of Amon, Part I* (*OIP* 25), 1936.
OBO
Orbis Biblicus et Orientalis (Fribourg).
OINE
The University of Chicago Oriental Institute Nubian Expedition (Chicago).
OIP
The University of Chicago Oriental Institute Publications (Chicago).
OLA
Orientalia Lovaniensia Analecta (Louvain).
Orientalia
Orientalia (Nova Series), Pontificium Institutum Biblicum (Rome).
J. OSING, «Zur Anlage und Dekoration des Tempels von Hibis», in: *Studies in Egyptology Presented to Miriam Lichtheim* II, 1990
Jürgen OSING, «Zur Anlage und Dekoration des Tempels von Hibis», in: *Studies in Egyptology Presented to Miriam Lichtheim* II, 1990, pp. 751-767.
J. OSING, «Zur Dekoration der Säulen», *MDAIK* 53, 1997
Jürgen OSING, «Zur Dekoration der Säulen an Prozessionswegen des Amonre», *MDAIK* 53, 1997, pp. 227-232.
J. OSING, *Gurna* I (*AV* 20), 1977
Jürgen OSING, *Der Tempel Sethos'I. in Gurna. Die Reliefs un Inschriften — Band I* (*AV* 20), 1977.
J. OSING, «Zum Kultbildritual in Abydos», in: *Gold of Praise* (*SAOC* 58), 1999
Jürgen OSING, «Zum Kultbildritual in Abydos», in: *Gold of Praise* (*SAOC* 58), 1999, pp. 317-334.
J. OSING, «Ritualszenen auf der Umfassungsmauer Ramses II.», *Orientalia* 39, 1970
Jürgen OSING, «Die Ritualszenen auf der Umfassungsmauer Ramses II. in Karnak», *Orientalia* 39, 1970, pp. 159-169.
Ouadi es-Sebouâ I
Henri GAUTHIER, *Le temple de Ouadi es-Sebouâ, Tome premier (Texte), Les temples immergés de la Nubie*, Le caire, 1912.
Ouadi es-Sebouâ II
Henri GAUTHIER, *Le temple de Ouadi es-Sebouâ, Tome Second (Planches), Les temples immergés de la Nubie*, Le caire, 1912.

M. PETERS-DESTÉRACT, *Abou Simbel*, 2003
Madeleine PETERS-DESTÉRACT, *Abou Simbel. À la gloire des Ramsès*, Paris, 2003.

PM I-VII
Bertha PORTER et Rosalind L. B. MOSS, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, Volumes I-VII*, Oxford, 1927-1981.

M.-C. POO, *Wine and Wine Offering* (*Studies in Egyptology*), 1995
Mu-Chou POO, *Wine and Wine Offering in the Religion of Ancient Egypt* (*Studies in Egyptology*), 1995.

L. POSTEL, *Protocole des souverains égyptiens* (*MRE* 10), 2004
Lilian POSTEL, *Protocole des souverains égyptiens et dogme monarchique au début du Moyen Empire. Des premiers Antef au début du règne d'Amenemhat I^er^* (*MRE* 10), 2004.

L. POSTEL, «'Rame' ou 'course'?», *BIFAO* 103, 2003
Lilian POSTEL, «'Rame' ou 'course'? Enquête lexicographique sur le terme *ḥpt*», *BIFAO* 103, 2003, pp. 377-420.

R. PREYS, «Les *Agathoi Daimones* de Dendera», *SAK* 30, 2002
René PREYS, «Les *Agathoi Daimones* de Dendera», *SAK* 30, 2002, pp. 285-298.

QSJ
Que Sais-Je? (Paris).

RAMAGE
Revue d'Archéologie Moderne et d'Archéologie Générale (Paris).

Le Ramesseum IX-2
Christian LEBLANC, Hassan EL-ACHIRIE, Sabri SAYED et Fathy IBRAHIM, *Le Ramesseum, IX-1, Les piliers «osiriaques»* (*CEDAE, CS* n° 33), 1980.

D. RAUE, *Heliopolis und das Haus des Re* (*ADAIK* 16), 1999
Dietrich RAUE, *Heliopolis und das Haus des Re. Eine Prosopographie und ein Toponym im Neuen Reich* (*ADAIK* 16), 1999.

RdE
Revue d'Égyptologie, Société Française d'Égyptologie (Paris).

Recueil d'études égyptologiques dédiées à la mémoire de Jean-François Champollion (*BEHE* 134), 1922
Recueil d'études égyptologiques dédiées à la mémoire de Jean-François Champollion à l'occasion du centenaire de la Lettre à M. Dacier (*BEHE* 134), 1922.

Religion und Philosophie im Alten Ägypten (*OLA* 39), 1991
Ursula VERHOEVEN und Erhart GRAEFE (Hrsg.), *Religion und Philosophie im Alten Ägypten. Festgabe für Philippe Derchain zu seinem 65. Geburstag am 24. Juli 1991* (*OLA* 39), 1991.

H. RICKE et *alii*, *Beit el-Wali* (*OINE* 1), 1967
Herbert RICKE, George R. HUGHES et Edward F. WENTE, *The Beit el-Wali Temple of Ramesses II*, Joint Expedition 1960/61 with the Schweizerisches Institut für Ägyptische Bauforschung und Altertumskunde in Kairo (*OINE* 1), 1967.

RIK
Reliefs and Inscriptions at Karnak, The University of Chicago (Chicago).

RILT 2 (*OIP* 116), 1998
: The Epigraphic Survey, *Reliefs and Inscriptions at Luxor Temple — Volume 2, Plates 129-227. The Façade, Portals, Upper Register Scenes, Columns, Marginalia, and Statuary in the Colonnade Hall, with Translations of Texts, Commentary, and Glossary* (*OIP* 116), 1998.

Ritual and Sacrifice (*OLA* 55), 1993
: Jan QUAEGEBEUR (ed.), *Ritual and Sacrifice in the Ancient Near East. Proceedings of the International Conference organized by the Katholieke Universiteit Leuven from the 17th to the 20th of April 1991* (*OLA* 55), 1993.

V. RONDOT, *Les architraves*, 1997
: Vincent RONDOT, *La grande salle hypostyle de Karnak, Les architraves*, Paris, 1997.

G. ROQUET, «Inscriptions d'Ancien Empire articulées à l'image», *BSEG* 9-10, 1984-5
: Gérard ROQUET, «Inscriptions d'Ancien Empire articulées à l'image. Le 'dit' du savetier au mastaba de Ti», *BSEG* 9-10, *Volume dédié à la mémoire de Monsieur Henri Wild*, 1984-1985, pp. 227-243.

SAK
: *Studien zur Altägyptischen Kultur* (Hambourg).

SAOC
: *Studies in Ancient Oriental Civilization*, The Oriental Institute (Chicago).

S. SAUNERON, «Remarques de philologie et d'étymologie», in: *Mélanges Mariette* (*BdE* 32), 1961
: Serge SAUNERON, «Remarques de philologie et d'étymologie (en marge des textes d'Esna)», in: *Mélanges Mariette* (*BdE* 32), 1961, pp. 229-249.

Les scribes et la transmission du pouvoir (*AOB* XIX), 2006
: Christian CANNUYER (éd.), *Les scribes et la transmission du pouvoir* (*AOB* XIX), 2006.

SO
: *Sources Orientales* (Paris).

Soleb V
: Michela Schiff GIORGINI, en collaboration avec Clément ROBICHON et Jean LECLANT, préparé et édité par Nathalie BEAUX, *Soleb* V. *Le temple. Bas-reliefs et inscriptions* (*BiGen* 19), 1998.

H. SOUROUZIAN, «Une chapelle rupestre de Merenptah», *MDAIK* 39, 1983
: Hourig SOUROUZIAN, «Une chapelle rupestre de Merenptah dédiée à la déesse Hathor, maîtresse d''Akhouy», *MDAIK* 39, 1983, pp. 207-223.

H. SOUROUZIAN, «Le roi, le sphinx et le lion», in: *Stationen*, 1998
: Hourig SOUROUZIAN, «Le roi, le sphinx et le lion. Quelques monuments mal connus de Tell el-Maskhouta», in: *Stationen*, 1998, pp. 407-423.

A. J. SPALINGER, «Historical Observations on Military Reliefs», *JEA* 66, 1980
: Anthony J. SPALINGER, «Historical Observations on the Military Reliefs of Abu Simbel and other Ramesside Temples in Nubia», *JEA* 66, 1980, pp. 83-99.

P. SPENCER, *Amara West* I (*EM* 63), 1997
: Patricia SPENCER, with contributions by P. L. SHINNIE, F. C. FRASER† and H. W. PARKER†, *Amara West. I. The architectural report* (*EM* 63), 1997.

C. SPIESER, *Les noms du Pharaon* (*OBO* 174), 2000
Cathie SPIESER, *Les noms du Pharaon comme êtres autonomes au Nouvel Empire* (*OBO* 174), 2000.
Stationen
Heike GUKSCH und Daniel POLZ (Hrsg.), *Stationen, Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens, Rainer Stadelmann gewidmet*, Mayence, 1998.
E. STROOT-KIRALY, «L'offrande du pain blanc», *BSEG* 13, 1989
Eva STROOT-KIRALY, «L'offrande du pain blanc», *BSEG* 13, *Volume dédié à la mémoire du professeur Robert Hari*, 1989, pp. 157-160.
Studies in Egyptology
Studies in Egyptology (Londres–New York).
Studies in Egyptology Presented to Miriam Lichtheim, 1990
Sarah ISRAELIT-GROLL (ed.), *Studies in Egyptology Presented to Miriam Lichtheim*, 2 volumes, Jerusalem, 1990.
E. TEETER, *Presentation of Maat* (*SAOC* 57), 1997
Emily TEETER, *The Presentation of Maat. Ritual and Legitimacy in Ancient Egypt* (*SAOC* 57), 1997.
R. TEFNIN, «Éléments pour une sémiologie de l'image», *CdE* 66, 1991
Roland TEFNIN, «Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne», *CdE* 66, 1991, pp. 60-88.
R. TEFNIN, «Image et histoire», *CdE* 54, 1979
Roland TEFNIN, «Image et histoire. Réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne», *CdE* 54, 1979, pp. 218-244.
R. TEFNIN, «Lecture d'un espace architectural», *CdE* 60, 1985
Roland TEFNIN, «Lecture d'un espace architectural. Un fragment du temple d'Hatshepsout à Deir el-Bahari», *CdE* 60, 1985, pp. 303-321.
Le temple, lieu de conflit (*CCEPOA* 7), 1994
Le temple, lieu de conflit. Actes du colloque de Cartigny 1991. Centre d'Etude du Proche-Orient Ancien (CEPOA), Université de Genève (*CCEPOA* 7), 1994.
The Temple of Derr
Aylward M. BLACKMAN, *Les temples immergés de la Nubie, The Temple of Derr*, Le Caire, 1913.
C. TRAUNECKER, *Les dieux de l'Egypte* (*QSJ* 1194), 1992
Claude TRAUNECKER, *Les dieux de l'Egypte* (*Que Sais-Je?* n° 1194), Paris, 1992.
C. TRAUNECKER, «L'obélisque ouest du VII^e^ pylône» (*Karnak VII, 1978-1981*), 1982
Claude TRAUNECKER, «(Annexe n° 2) Estimation des dimensions de l'obélisque ouest du VII^e^ pylône» (*Karnak VII, 1978-1981*), 1982, pp. 203-208.
M. ULLMANN, *König für die Ewigkeit* (*ÄAT* 51), 2002
Martina ULLMANN, *König für die Ewigkeit — Die Häuser der Millionnen von Jahren. Eine Untersuchung zu Königskult und Tempeltypologie in Ägypten* (*ÄAT* 51), 2002.
D. VALBELLE, «Deux hymnes aux divinités de Komir», *BIFAO* 83, 1985
Dominique VALBELLE, «Komir, II, Deux hymnes aux divinités de Komir», *BIFAO* 83, 1985, pp. 159-170.

D. VALBELLE, «Satet» (*LÄ* 5), 1983
Dominique VALBELLE, «Satet» (*LÄ* 5), 1983, col. 487-488.
W. WAITKUS, «Die Geburt des Harsomtous aus der Blüte», *SAK* 30, 2002
Wolfgang WAITKUS, «Die Geburt des Harsomtous aus der Blüte. Zur Bedeutung und Funktion einiger Kultgegenstände des Tempels von Dendera», *SAK* 30, 2002, pp. 373-394.
Wb
Adolf ERMAN et Hermann GRAPOW, *Wörterbuch der ägyptischen Sprache*, Berlin et Leipzig, 1957 (seconde édition), cinq volumes.
E. F. WENTE, «Chronology of the Twenty-First Dynasty», *JNES* 26, 1967
Edward F. WENTE, «On the Chronology of the Twenty-First Dynasty», *JNES* 26, 1967, pp. 155-176.
J. YOYOTTE, «Les grands dieux et la religion officielle», *BSFE* 3, février 1950
Jean YOYOTTE, «Les grands dieux et la religion officielle sous Séti Ier et Ramsès II», *BSFE* 3, février 1950, pp. 15-22.
ZÄS
Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde (Leipzig).

INDEX

I. – INDEX DES SCÈNES ÉTUDIÉES ET CITÉES.

I.1. – Scènes des chapelles secondaires et de leurs portes[1].

I.1.1. – Derr, salle E.

Scène E. 45 — 55, 59, 64-65, note 26 p. 65, 138, 143, 182, **189-190**

Scène E. 48 — 55, 59, 64-65, note 26 p. 65, 138, 143, 182, **190**

I.1.2. – Derr, porte H.

Scène H. 2 — 55, 56, 57, 61, **190**

Scène H. 4 — 55, 56, 57, 61, **190**

Scène H. 6 — 55, 57-58, 59, 65, **190-191**

I.1.3. – Derr, salle I.

Scène I. 1 — 11, 12, 17, 18, 20, 37, note 47 p. 37, 38, 40, 42, 43, 45, 66, 83, 179, **191**

Scène I. 2 — 11, 12, 18, 20, 37, note 47 p. 37, 38, 40, 42, 43, 45, 66, 83, 179, **191**

Scène I. 3 — 12, note 25 p. 12, note 7 p. 15, 17, 18, 21, 28, note 24 p. 28, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 43, 44, 46, 179, **191-192**

Scène I. 4 — 12, note 25 p. 12, note 7 p. 15, 16, 20, 28, note 24 p. 28, 34, 35, 38, 41, 42, 44, 46, 53, 62, 64, 65, 179, 185-186, **192**

Scène I. 5 — 12, 17, 20, 28, note 24 p. 28, 34, 36, 38, 39, 40, 44, 46, 179, **192**

Scène I. 6 — 12, note 7 p. 15, 17, 20, 27, 31, 33, 38, 42, 45, 53, 61, 65, 179, **192-193**

Scène I. 7 — 6, 11, 12, 15, note 7 p. 15, 17, 21, note 16 p. 22, 24, 26, 29, note 26 p. 29, 34, 36, note 47 p. 37, 38, 39, 43, 44, 46, 48-54, 62, 64, note 12 p. 145, 174, 177, 178, 179, 185, **193**

Scène I. 8 — 12, note 7 p. 15, 16, 20, 29, 34, 35, 38, 41, 42, 44, 46, 49, 53, 62, 64, 65, 179, 185-186, **193**

Scène I. 9 — 12, 17, 20, 29, 34, 35, 36, 38, 39, 44, 46, 49, 64, **193**

Scène I. 10 — 12, note 7 p. 15, 17, 20, 27, 31, note 27 p. 31, 33, 38, 42, 45, 53, 61, 179, **194**

Cartouche I. 11 — 11, 12, **194**

[1] Les chiffres en caractères gras renvoient à la liste des scènes, *supra*, pp. 189-212.

I.1.4. – Derr, porte J.
Scène J. 2 55, 56, 57, 60, **194**
Scène J. 4 55, 56, 57, 60, **194**
Scène J. 6 55, 58, 65, 167, **195**
I.1.5. – Derr, salle K.
Scène K. 1 12, 15, note 7 p. 15, 18, 21, 22, 25, 40, 42, 43, 45, 66, 76, 83, 173, 174, 179, **195**
Scène K. 2 11, 12, note 5 p. 12, 15, 22, 25, 28, 40, 41, 44, 45, 179, **195**
Scène K. 3 12, note 5 p. 12, note 7 p. 15, 22, 28, 40, 41, 44, 45, 46, 64, 76, 179, **196**
Scène K. 4 12, note 7 p. 15, 22, 28, 40, 44, 45, 76, 179, **196**
Scène K. 5 12, 22, 25, 27, 29, note 26 p. 29, 31, 33, 39, 40, 41, 42, 45, 50, 53, 60, 177, 179, **196**
Scène K. 6 12, note 7 p. 15, 22, 25, 29, 39, 41, 45, 46, 179, **196-197**
Scène K. 7 6, 11, 12, 15, note 7 p. 15, 22, 24, 29, fig. 10 p. 30, 39, 43, 44, 46, 48-54, 62, 65, 174, 178, 185, **197**
Scène K. 8 note 5 p. 3, 12, 22, 25, 27, 29, note 26 p. 29, 31, 33, 39, 40, 41, 42, 45, 50, 53, 60, 177, 179, **197**
I.1.6. – Ouadi es-Seboua, porte Q.
Scène Q. 1 144, 148, 149, 151, 154, 156, 157, 158, **197-198**
Scène Q. 2 144, 148, 149, 151, 154, 156, 157, 158, **198**
Scène Q. 6 144, 153, 164, 176, **198**
I.1.7. – Ouadi es-Seboua, salle R.
Scène R. 1 113, note 5 p. 113, note 7 p. 114, 115, notes 12 et 13 p. 115, 122, 124, 129, 130, 131, 132, 134, 138, 159, **198-199**, note 11 p. 198
Scène R. 2 113, notes 4 et 5 p. 113, 115, notes 12 et 13 p. 115, note 17 p. 119, 123, 128, 131, 132, 134, 138, 146, note 11 p. 198, **199**
Scène R. 3 113, note 5 p. 113, notes 12 et 13 p. 115, note 17 p. 119, 123, 128, 129, 131, 132, 137, 138, 146, 182, **199**
Scène R. 4 note 19 p. 6, 113, note 5 p. 113, notes 12 et 13 p. 115, 121, 122, 124, 125, 128, 131, 132, 134, 136, 136-137, 138, note 11 p. 198, **199**
Scène R. 5 113, note 5 p. 113, notes 12 et 13 p. 115, 122, 125, 129, 131, 132, 134, 135-136, 136-137, 138, 182, note 11 p. 198, **200**
Scène R. 6 113, notes 4 et 5 p. 113, 115, notes 11-13 p. 115, 116, note 17 p. 119, 120, 122, 124, 125, 130, 132, 137, 160, 164, note 11 p. 198, **200**
Scène R. 7 note 73 p. 108, 113, note 5 p. 113, note 7 p. 114, 115, notes 12 et 13 p. 115, 122, 124, 125, 130, 131, 132, 134, 137, 154, 159, note 53 p. 164, 166, 182, note 11 p. 198, **200**
Scène R. 8 note 19 p. 6, 113, note 5 p. 113, 115, notes 12 et 13 p. 115, note 17 p. 119, 123, 129, 132, 134, 137, 156, 159, 166, 182, **201**

Scène R. 9 113, note 5 p. 113, notes 12 et 13 p. 115, 123, 129, 131-132, 137, 156, 159, 164, 166, 182, **201**
Scène R. 10 113, note 5 p. 113, notes 12 et 13 p. 115, 122, 125, 129-130, 132, 134, 137, 156, 159, 166, 182, **201**
Scène R. 11 113, note 5 p. 113, 115, notes 12 et 13 p. 115, 120, 122, 124, 125, 130, 132, 137, 160, note 11 p. 198, **201-202**

I.1.8. – Ouadi es-Seboua, porte S.

Scène S. 1 144, 148, 149, 151, 154, 157, 158, **202**
Scène S. 2 144, 148, 149, 151, 154, 157, 158, **202**
Scène S. 6 144, 152, 164, 167, note 10 p. 176, **202**

I.1.9. – Ouadi es-Seboua, salle T.

Scène T. 1 114, note 7 p. 114, 122, 124, 125, 126, 128, 130, 132, 134, 138, **203**, note 22 p. 203
Scène T. 2 note 6 p. 113, 114, notes 12 et 14 p. 115, note 17 p. 119, 123, 125, 128, 129, 132, 134, 138, 146, 158, **203**
Scène T. 3 114, notes 12 et 14 p. 115, 122, 125, 128, 129, 132, 138, 158, **203**
Scène T. 4 note 6 p. 113, 114, notes 12 et 14 p. 115, 122, 125, 126, 128, 130, 132, 134, 138, **203-204**
Scène T. 5 114, 115, notes 11 et 14 p. 115, 116, 120, 122, 124, 125, 133, 137, 160, **204**
Scène T. 6 114, note 7 p. 114, 122, 124, 125, note 23 p. 125, 128, 129, 130, 132, 134, 138, note 51 p. 162, 182, note 22 p. 203, **204**
Scène T. 7 114, notes 12 et 14 p. 115, note 17 p. 119, 123, 126, 128, 129, 132, 134, 138, 182, **204**
Scène T. 8 note 4 p. 113, 114, notes 12 et 14 p. 115, 116, note 17 p. 119, 123, 125, note 23 p. 125, 126, note 25 p. 127, 128, 129, 132, 135-136, 138, 146, 182, **204-205**
Scène T. 9 114, notes 12 et 14 p. 115, 116, note 16 p. 116, 122, 125, 128, 129, 130, 132, 134, 138, **205**
Scène T. 10 113, 114, 115, notes 12 et 14 p. 115, 120, 122, 124, 125, 133, 137, 160, 164, **205**

I.1.10. – Ouadi es-Seboua, porte U.

Scène U. 1 144, 148, note 24 p. 148, 150, 151, 153, 154, 160, 161, 162, 165, **205-206**
Scène U. 2 144, 148, 150, 151, 153, 154, 160, 161, **206**
Scène U. 6 144, 153, 164, 165, 167, **206**

I.1.11. – Ouadi es-Seboua, salle V.

Scène V. 1 71, note 10 p. 76, 87, 88, 89, 91, 92, 101, 102, 103, 104, 105, 167, 179, 180, 181, **206**
Scène V. 2 71, note 10 p. 76, 87, 88, 89, 91, 92, 101, 102, 103, 104, 105, 165, 167, 179, 180, 181, **207**

Scène V. 3 71, 72, note 3 p. 72, 76, 77, 78, note 36 p. 85, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97-98, 102, 104, 105, 106-107, 108, 109, 110, 111, 132, 136, 160, 163, 165, 179, 180, **207**
Scène V. 4 note 19 p. 6, 71, note 4 p. 72, note 10 p. 76, 87, 92, 94, 96, 97, 98, 102, 104, 105, 106, note 37 p. 155, 160, note 27 p. 206, **207**
Scène V. 5 71, 76, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 100, 102, 104, 105, 160, 164, 179, 180, **208**
Scène V. 6 71, 72, note 3 p. 72, 76, note 36 p. 85, 87, 92, 93, 94, 95, 96, 97-98, 102, 104, 105, 106-107, 109, 132, 179, 180, note 27 p. 206, **208**
Scène V. 7 71, note 4 p. 72, note 10 p. 76, 87, 92, 94, 96, 97, 102, 104, 105, 106, 107, 137, 160, 161, **208**
Scène V. 8 71, note 4 p. 72, 76, 77, 87, 91, 93, 94, note 55 p. 94, 96, 103, 104-105, 105, 106, 107, 138, 166, 180, note 27 p. 206, **208**
Scène V. 9 71, 76, 87, 88, 91, 92, 93, 94, note 55 p. 94, 95, 100, 102, 104, 105, 180, note 27 p. 206, **209**

I.1.12. – Ouadi es-Seboua, porte W.

Scène W. 1 144, 148, 150, 151, 154, note 36 p. 154, 161, 162, **209**
Scène W. 2 144, 148, 150, 151, 154, 162, **209**
Scène W. 6 144, 153, 164, 165, 167, 168, **209-210**

I.1.13. – Ouadi es-Seboua, salle X.

Scène X. 1 72, note 10 p. 76, 77, 78, 79, note 26 p. 80, 83, 84, 88, 101, 102, 104, 105, note 37 p. 155, 164, 167-168, 179, 180, 181, **210**
Scène X. 2 72, note 10 p. 76, 77, 79, note 26 p. 80, 88, 101, 102, 104, 105, 167-168, 179, 180, 181, **210**
Scène X. 3 71, 72, note 7 p. 73, 76, note 10 p. 76, 81, 82, 82-83, 85-87, note 40 p. 86, 98, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 160, 162-163, 163, 165, 179, **210-211**, note 31 p. 210
Scène X. 4 note 19 pp. 6-7, 72, note 7 p. 73, 76, 81, 82, 83, 85, 98, 102, note 65 p. 102, 104, 105, 106, 109, 164, 165, **211**
Scène X. 5 72, 73, note 8 p. 73, note 10 p. 76, 77, 78, 79, 87, 100, 102, 105, 160, 167, 179, 180, **211**
Scène X. 6 72, 76, 81, 82, 83, 85-87, 97-98, 102, note 65 p. 102, 104, 106, 107, 109, 110, 111, 131, 136, 137, 165, **211**
Scène X. 7 72, note 7 p. 73, note 10 p. 76, 81, 82, 83, 85, 102, 103-104, 104, 106, 107, 131, 136, 137, 165, 186, **211-212**
Scène X. 8 72, note 7 p. 73, 76, 81, 82, 83, 83-84, 85, note 50 p. 91, 93, 94, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 137, 161, 161-162, 162, 165, 170, 172, 174, 179, 180, 180-181, 181, 186, **212**
Scène X. 9 72, note 8 p. 73, note 10 p. 76, 77, 79, 87, 100, 102, 103-104, 105, 162, 179, 180, **212**

I.2 – Scènes provenant d'autres temples ou d'autres parties de Derr et Seboua[2].

I.2.1. – Abou Oda.
Scène C. 3 ..... note 31 p. 131
I.2.2. – Abou Simbel, Chapelle solaire.
Scène W. 7 ..... note 8 p. 114
I.2.3. – Abou Simbel, Grand Temple.
Scène F. 12,b ..... note 79 p. 108
Scène H. 35 ..... 59, note 12 p. 59, note 25 p. 65, 182-183
Scène H. 37 ..... 59, note 12 p. 59, note 25 p. 65, 182-183
Scène L. 14 ..... note 78 p. 108
Scène O. 3 ..... note 17 p. 6, note 67 p. 104, note 82 p. 111
Scène O. 7 ..... note 82 p. 111
Scène Q. 2 ..... note 17 p. 6
Scène R. 10 ..... note 17 p. 6
Scène R. 11 ..... note 17 p. 6
Scène R. 15 ..... note 17 p. 6, note 41 p. 86
Scène S. 4 ..... note 17 p. 6
Scène S. 5 ..... note 17 p. 6
Scène S. 8 ..... note 17 p. 6
Scène U. 2 ..... note 77 p. 108
Scène U. 3 ..... note 77 p. 108
Scène U. 4 ..... note 77 p. 108
Scène U. 5 ..... note 77 p. 108
I.2.4. – Abydos, temple de Séthi Ier.
Abydos II, pl. 12 ..... note 39 p. 86
Abydos IV, pl. 12 ..... note 31 p. 151
Ibid., pl. 17 ..... note 26 p. 80
Ibid., pl. 19 ..... note 46 p. 88
Ibid., pl. 27 ..... note 12 p. 18
Ibid., pl. 31 ..... note 26 pp. 80-81
Ibid., pl. 68,2.B,E ..... note 42 p. 36
I.2.5. – Amada.
Scène J. 12 ..... note 50 p. 40
Scène J. 13 ..... note 58 p. 48

[2] Pour chaque monument, les scènes sont ordonnées selon leur numéro dans le plan-clé du temple établi par le *CEDAE*, ou selon l'ordre dans lequel elles ont été publiées (numéro de la planche ou numéro de la scène dans le système de l'auteur).

I.2.6. – Amara.
P. SPENCER, *Amara West* I (*EM* 63), 1997,
pl. 48,a-c et 49,a-c ..... note 18 p. 6
I.2.7. – Bêt el-ouali.
H. RICKE et *alii*, *Beit el-Wali* (*OINE* 1), 1967,
pl. 18,A ..... note 31 p. 151
Ibid., pl. 18,B ..... note 58 p. 48
Ibid., pl. 18,C ..... note 31 p. 151
Ibid., pl. 31,A ..... note 40 p. 155
Ibid., pl. 32,E ..... note 31 p. 151
Ibid., pl. 34,A ..... note 40 p. 155
Ibid., pl. 44,A ..... note 31 p. 151
I.2.8. – Bouhen, temple d'Horus (temple sud).
Scène 9 ..... note 62 p. 49
Scène 16 ..... note 61 p. 49
Scène 34 ..... note 61 p. 49
Scène 35 ..... note 62 p. 49
I.2.9. – Deir el-Bahari.
Deir el-Bahari IV, pl. 88-91 ..... note 44 p. 36
Ibid., pl. 93 ..... note 12 p. 18
I.2.10. – Derr.
Scène C. 25 ..... note 6 p. 3
Scène C. 32 ..... note 6 p. 3
Scène C. 35 ..... note 6 p. 3
Scène C. 41 ..... note 6 p. 3
Scène C. 67 ..... note 6 p. 3
Scène E. 11,b ..... note 6 p. 3
Scène E. 12,b ..... note 40 p. 155
Scène E. 15,b ..... note 6 p. 3
Scène E. 17,b ..... note 6 p. 3, note 56 p. 44
Scène E. 20,b ..... note 6 p. 3
Scène E. 29,b ..... note 56 p. 44
Scène E. 32,b ..... note 6 p. 3
Scène E. 39 ..... note 68 p. 105
Scène E. 42 ..... note 6 p. 3
Scène E. 49 ..... note 6 p. 3
Scène F. 5 ..... note 12 p. 18
Scène F. 16 ..... note 6 p. 3, note 56 p. 44
Scène F. 17 ..... note 6 p. 3, note 56 p. 44
Scène G. 2 ..... note 6 p. 3
Scène G. 4 ..... note 6 p. 3
Scène G. 6 ..... note 11 p. 17
Scène G. 7 ..... note 18 p. 147

Scène G. 9 ..... note 6 p. 3, note 11 p. 17
Scène G. 10 ..... note 18 p. 147
I.2.11. – Gerf Hussein.
Niche 6 (E. 72) ..... note 40 p. 155
Scène E. 80 ..... note 76 p. 108
Scène I. 3 ..... note 60 p. 168
Scène I. 4 ..... note 60 p. 168
Scène Q. 6 ..... note 64 p. 101
Scène Q. 10 ..... note 64 p. 101
I.2.12. – Gourna, temple de Séthi Ier.
PM II2, p. 412,(52)-(53) ..... note 8 p. 114
Ibid., p. 419,(110),3, (111),3 et (112) ..... note 8 p. 114
I.2.13. – Karnak, Chapelle Rouge.
P. LACAU et *alii*, *Hatshepsout* II, 1979,
pl. 20, blocs 31 et 99 ..... note 37 p. 35
Ibid., pl. 22, bloc 180 ..... note 50 p. 40
I.2.14. – Karnak, Cour de la Cachette.
F. LE SAOUT, "Reconstitution des murs de la
Cour de la Cachette" (*Karnak VII, 1978-1981*),
1982, pp. 217-218 et pl. 1 ..... notes 71, 72 et 75 p. 52
I.2.15. – Karnak, Cour des Fêtes de Thoutmosis IV.
Karnak I, 1995, 1995, p. XXXI ..... note 12 p. 18
I.2.16. – Karnak, grande salle hypostyle.
H. H. NELSON, *Great Hypostyle Hall* I/1
(*OIP* 106), 1981, pl. 1 ..... note 31 p. 151
Ibid., pl. 7 ..... note 46 p. 88
Ibid., pl. 16 ..... note 29 p. 151
Ibid., pl. 36 ..... note 73 p. 52
Ibid., pl. 37 ..... note 74 p. 52
Ibid., pl. 54 et 58 ..... note 58 p. 48
Ibid., pl. 69 ..... note 56 p. 166
Ibid., pl. 74 ..... note 56 p. 166
Ibid., pl. 95 ..... note 29 p. 151
Ibid., pl. 105 ..... note 56 p. 166
Ibid., pl. 106 ..... note 29 p. 151
Ibid., pl. 138-140 ..... note 25 p. 65
Ibid., pl. 141 et 142 ..... note 59 p. 49
Ibid., pl. 193 ..... note 31 p. 151
Ibid., pl. 198 ..... note 56 p. 166
Ibid., pl. 215 ..... note 31 p. 151
I.2.17. – Karnak, *Nṯry-mnw*.
L. GABOLDE, *Monuments décorés en bas relief*
(*MIFAO* 123/2), 2005, pl. III et V ..... note 36 p. 34

I.2.18. – Karnak, temple d'Amon-Rê.
PM II2, p. 127,(463),2 ..... notes 31 et 32 p. 83
I.2.19. – Karnak, temple de Khonsou.
Khonsu 1, pl. 10 ..... note 12 p. 18
Ibid., pl. 35 ..... note 12 p. 18
Khonsu 2, pl. 177,B ..... note 46 p. 88
I.2.20. – Karnak, temple de Ramsès III.
H. H. NELSON, *Ramses III's Temple* I (*OIP* 25), 1936, pl. 18 ..... note 10 p. 114
Ibid., pl. 21 ..... note 8 p. 114
Ibid., pl. 34,A-B et 35,A-B ..... note 8 p. 114
Ibid., pl. 44,G ..... note 19 p. 78
Ibid., pl. 60,B-61,B et 62,A-63,B ..... note 8 p. 114
I.2.21. – Koumma.
R. A. CAMINOS, *Kumma* (*ASE* 38), 1998, pl. 75,3 ..... note 31 p. 151
I.2.22. – Louxor.
H. BRUNNER, *Luxor* (*AV* 18), 1977, pl. 48 et 49 .. note 19 p. 180
Ibid., pl. 54 ..... note 39 p. 86
Ibid., pl. 58 ..... note 45 p. 36
Ibid., pl. 108 et 109 ..... note 12 p. 18
Ibid., pl. 121 et 122 ..... note 40 p. 35
Ibid., pl. 123 ..... note 38 p. 86
Ibid., pl. 126 ..... note 41 p. 36
Ibid., pl. 153 ..... note 38 p. 86
PM II2, p. 321,(124),c = E 53 et E 54 ..... note 20 p. 24
I.2.23. – Medinet Habou, Grand Temple.
MH II, pl. 120-122,B ..... note 20 p. 24
MH IV, pl. 196,A-B ..... note 10 p. 114
Ibid., pl. 237-240 ..... note 48 p. 37
MH V, pl. 295 ..... note 46 p. 88
Ibid., pl. 326 ..... note 37 p. 35
MH VII, pl. 498 ..... note 46 p. 88
Ibid., pl. 539,B-540,A et 553,A ..... note 9 p. 114
Ibid., pl. 571-573 ..... note 43 p. 138
I.2.24. – Memphis, temple d'Hathor.
A. EL-SAYED MAHMUD, *A New Temple for Hathor* (*ET* 1), 1978, pl. 13 et XV-XVII ..... note 12 p. 18
I.2.25. – Ouadi es-Seboua.
G. MASPERO, *Rapports* II, pl. 130,B ..... note 71 p. 107
Ouadi es-Sebouâ I, p. 196 ..... note 29 p. 151
Ibid., p. 209 ..... note 72 p. 107
Ouadi es-Sebouâ II, pl. 13,B ..... note 31 p. 151

Ibid., pl. 54,A ..... note 21 p. 79, note 70 p. 10
Ibid., pl. 54,B ..... note 48 p. 90
Ibid., pl. 55,A ..... note 22 p. 79, note 70 p. 107
Ibid., pl. 56,A ..... note 20 p. 79
Ibid., pl. 56,B ..... note 48 p. 90
Ibid., pl. 57,A ..... note 24 p. 79
Ibid., pl. 58,A et 59 ..... note 60 p. 168
I.2.26. – Ramesseum.
Scène F. 46 ..... note 42 p. 36
Scènes O. 8 et O. 9 ..... note 31 p. 151
I.2.27. – Soleb.
Soleb V, pl. 315, bloc Sb. 51 et 318, bloc Sb. 98 note 12 p. 18

II. – TEMPLES MENTIONNÉS[3].

Abou Oda — note 31 p. 131
Abou Simbel, Chapelle méridionale — note 47 p. 90, note 31 p. 131
Abou Simbel, Chapelle solaire — 114, note 8 p. 114
Abou Simbel, Grand Temple — note 1 p. 1, 6, note 19 p. 7, 15, note 6 p. 15, note 13 p. 19, note 19 p. 24, note 34 p. 34, 39, 59-60, 63, note 21 p. 63, note 25 p. 65, 84, 86, note 47 pp. 89-90, note 49 p. 91, note 61 p. 100, 108, 111, note 24 p. 126, 131, 138, note 44 p. 138, 146, 171, 172, note 3 p. 172, 174, 175, note 21 p. 181, 182-183, note 29 p. 183, 185
Abou Simbel, Petit Temple — note 9 p. 16, 93, 123, note 3 p. 172
Abydos, temple de Séthi I^er — 35, note 19 p. 180
Amada — note 22 p. 63
Amara — 6
Bêt el-Ouali — note 58 p. 48
Bouhen, temple d'Horus (temple sud) — 49, note 22 p. 63
Deir el-Bahari, temple d'Hatshepsout — note 12 p. 18, 36, note 22 p. 63
Dendéra — note 15 p. 62, 63, note 8 p. 143
Edfou — note 13 p. 19, 31, 61-62, 63
El Babeïn (chapelle de Merenptah) — note 3 p. 142
El Kab (spéos) — 61

[3] Les temples de Derr et de Seboua ne figurent pas dans cet index.

Gerf Hussein — note 15 p. 5, 6, note 42 p. 87, note 64 p. 101, 108, note 45 p. 139, 142-143, 146, note 42 p. 157, 175, note 27 p. 182
Gourna, temple de Séthi Ier — note 46 p. 37, 63, 114, 183
Kalabsha — 63
Karnak, Chapelle Rouge — 34-35
Karnak, temple d'Amon-Rê — note 13 p. 19, 64, note 18 p. 78, 183
Karnak, temple de Khonsou — 63
Karnak, temple de Ramsès III — 114
Kom Ombo — 63
Louxor — note 12 p. 18, note 20 p. 24, 35, 36, note 41 p. 36, 86
Medinet Habou, Grand Temple — note 37 p. 35, 37, note 46 p. 37, 63, note 21 p. 63, 67, 98, 138
Philae — 51, 63
Ramesseum — 63, 121, 137, note 42 p. 157
Soleb — 108

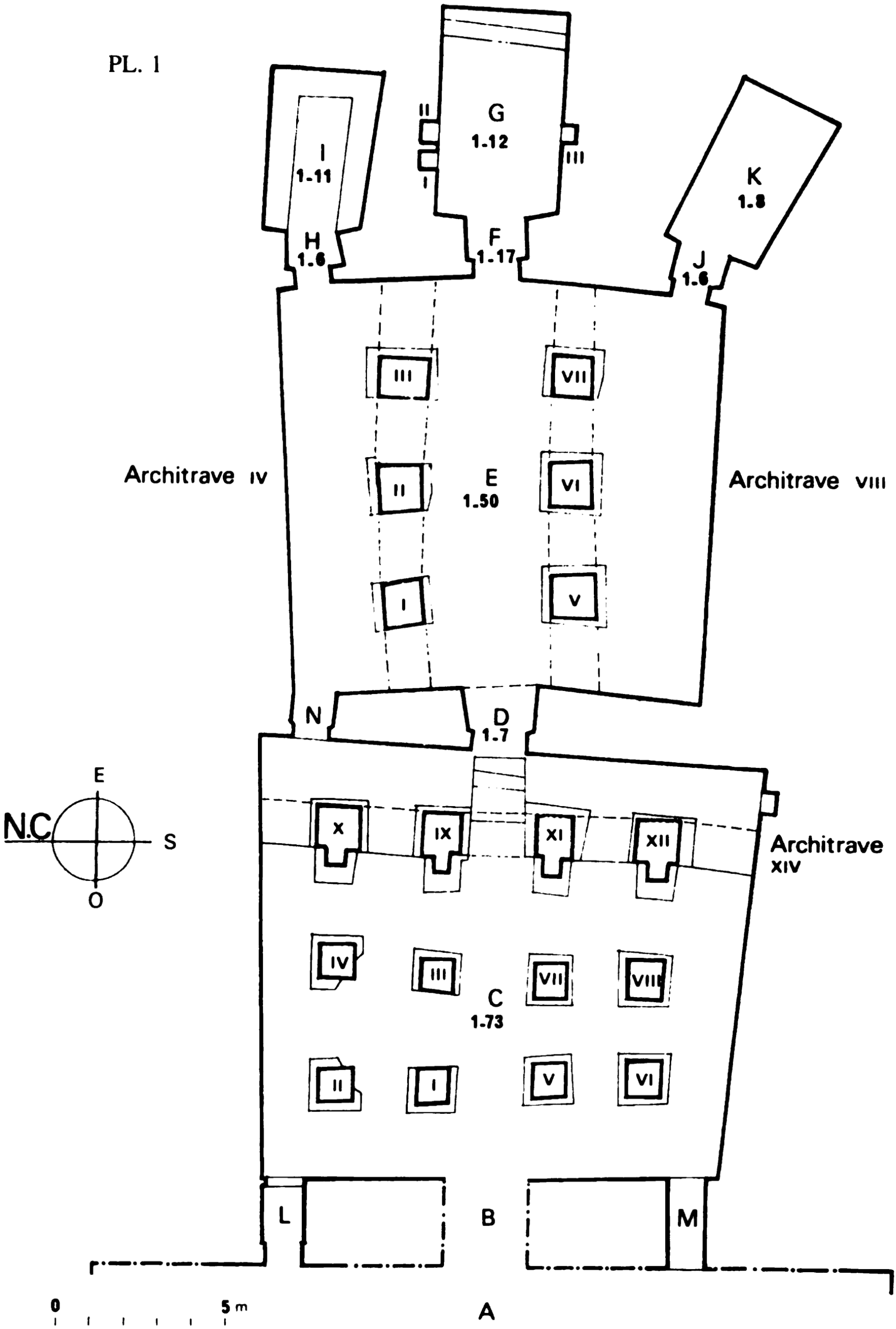
III. – INDEX MUSÉOGRAPHIQUE.

pBrooklyn 47.218.50 — note 9 p. 144
pLouvre N. 3176 (S) — note 69 p. 51, note 76 p. 53

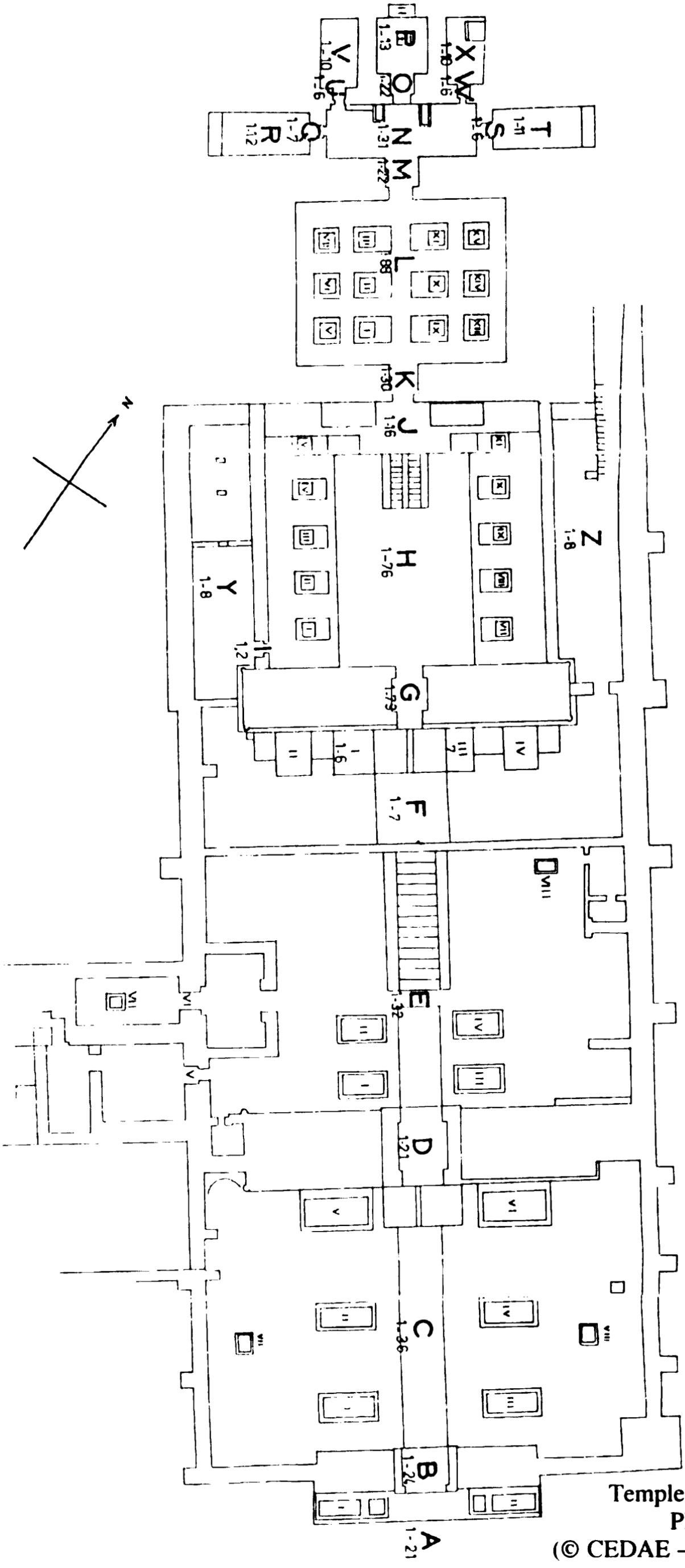
TABLE DES PLANCHES

1 Temple de Derr — Plan-clé général (d'après *Derr* I, pl. 55).
2 Temple de Ouadi es-Seboua — Plan-clé général (© CEDAE — Reproduction interdite).
3 Derr, salle I — Croquis des scènes.
4 Derr, salle K — Croquis des scènes.
5 Ouadi es-Seboua, salle V — Croquis des scènes.
6 Ouadi es-Seboua, salle X — Croquis des scènes.
7 Ouadi es-Seboua, salle R — Croquis des scènes.
8 Ouadi es-Seboua, salle T — Croquis des scènes.
9 A. Les divinités de la scène V. 3 (Cliché © Alain Guilleux).
B. La scène R. 3 (Cliché © Alain Guilleux).
10 A. La scène R. 7 (Clichés © Alain Guilleux).
B. La scène T. 7 (Cliché © Alain Guilleux).

PL. 1

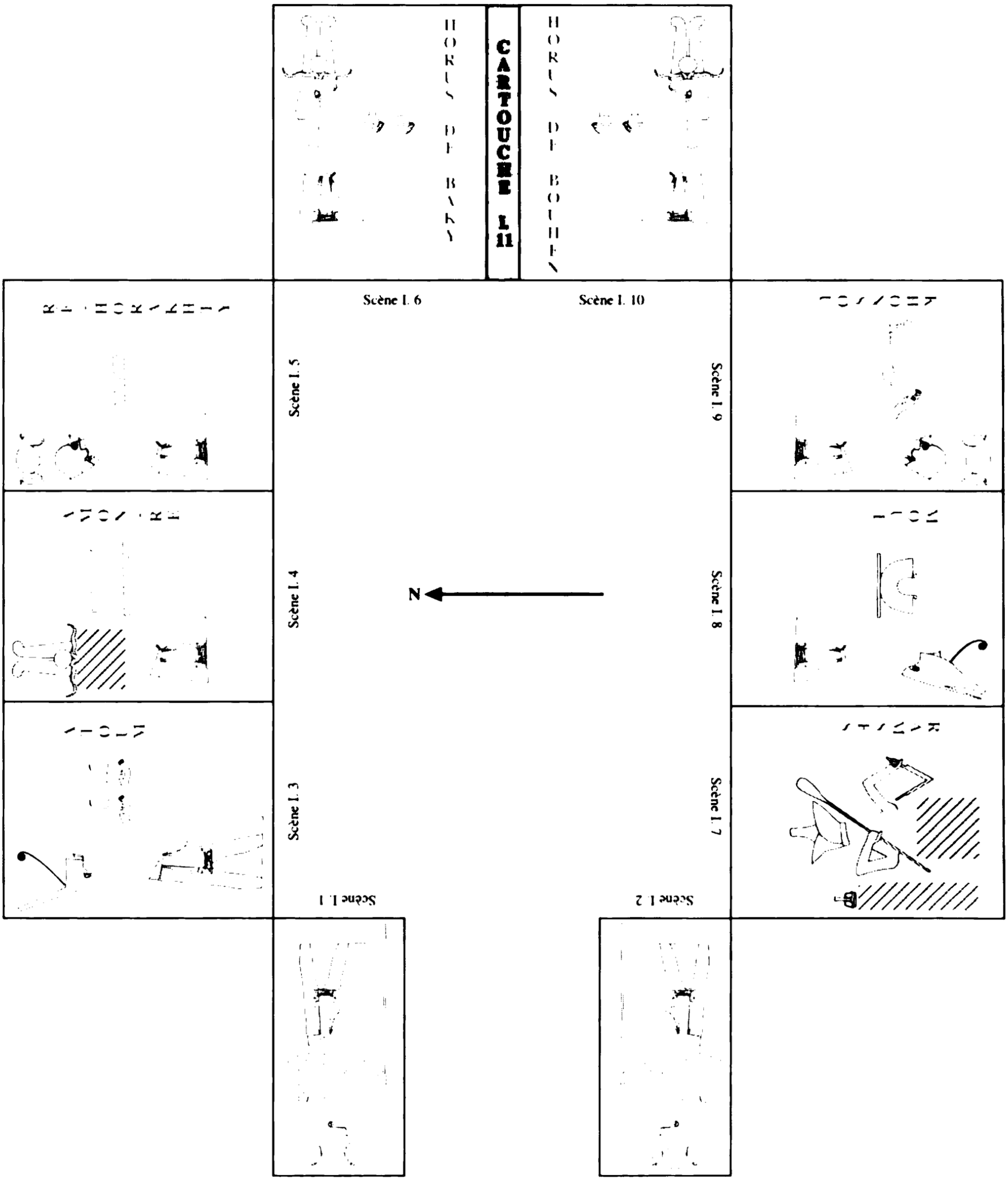


Temple de Derr
Plan-clé général (d'après *Derr* I, pl. 55).

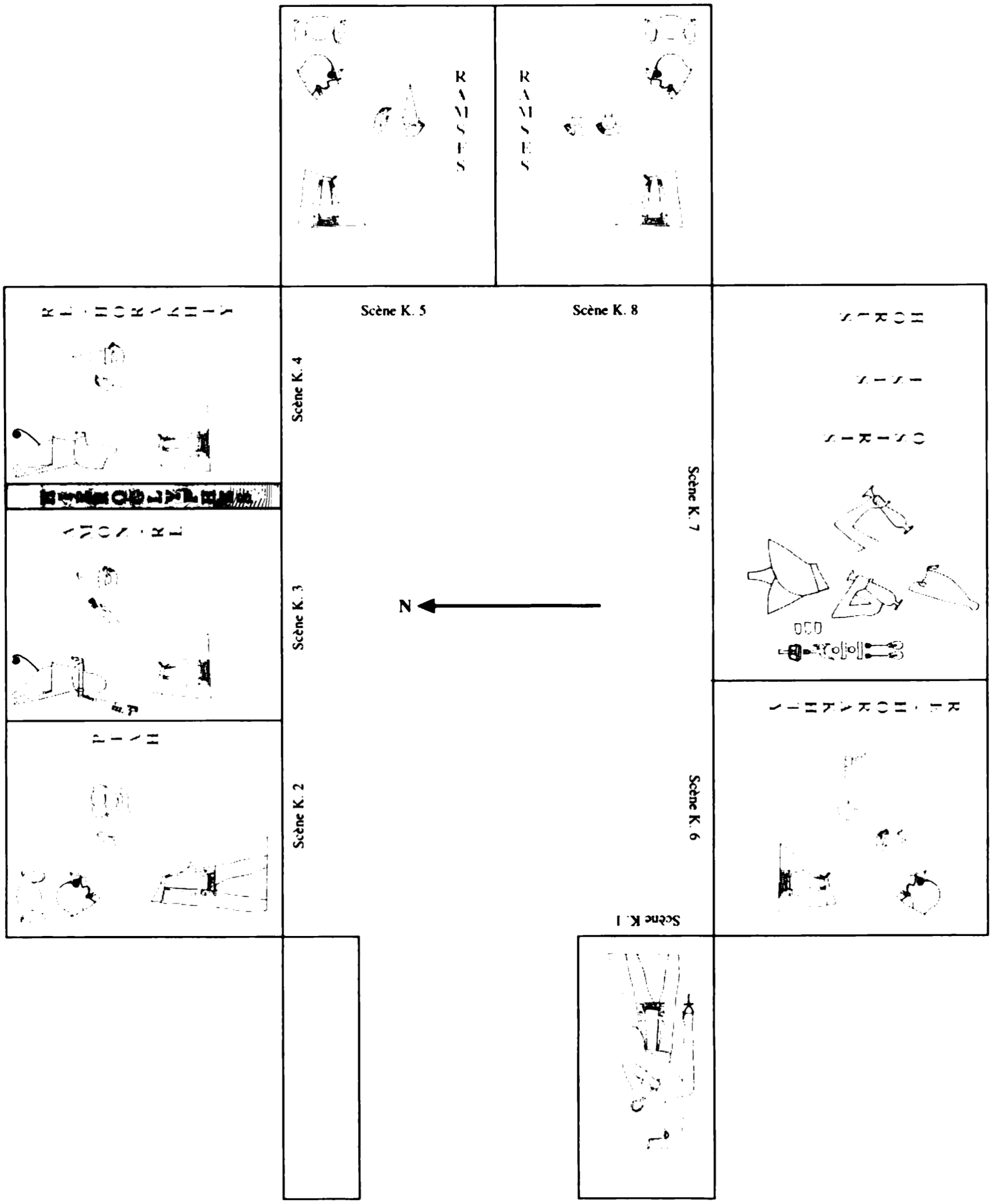


Temple de Ouadi es-Seboua
Plan-clé général
(© CEDAE — Reproduction interdite).

PL. 3

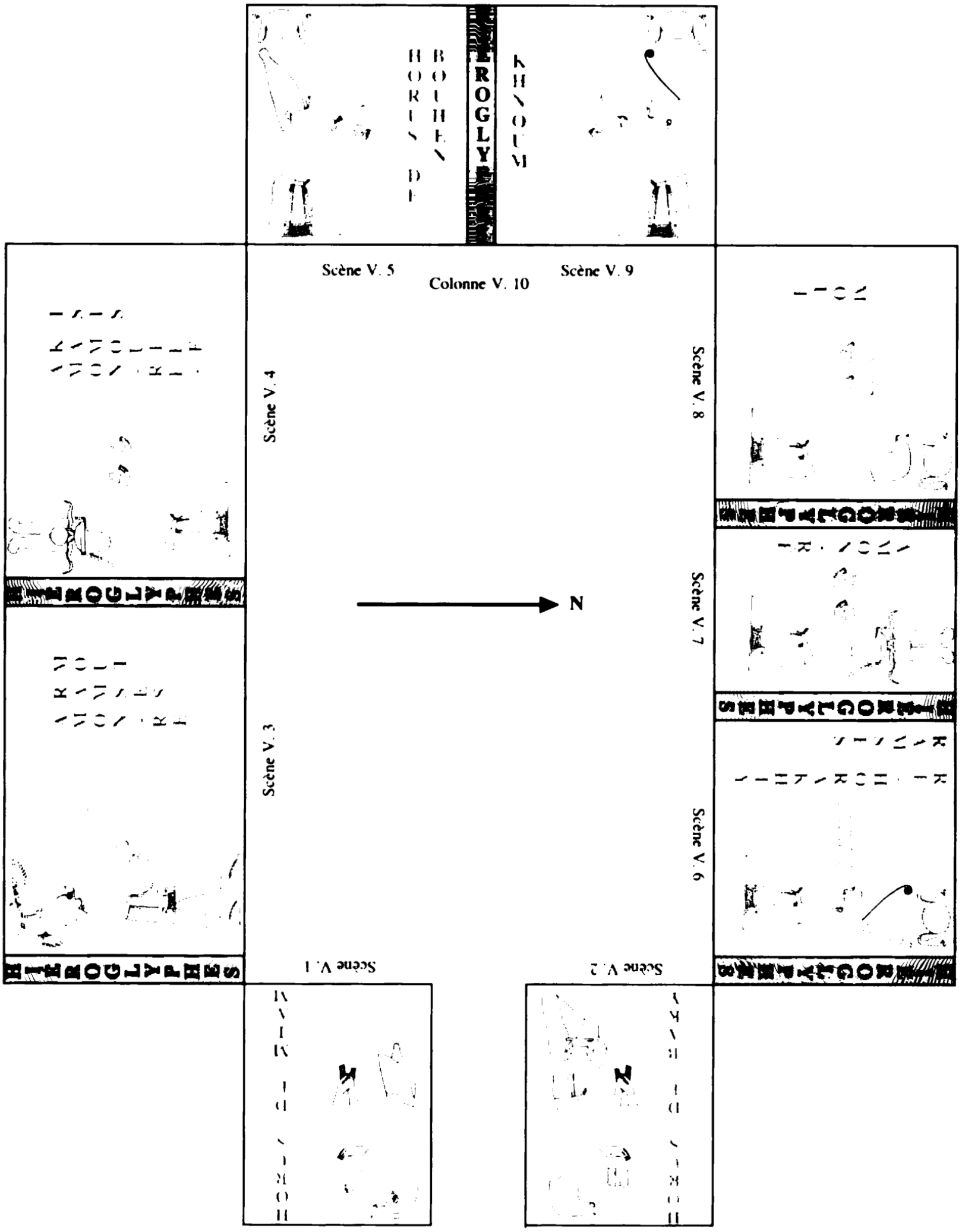


Derr, salle I
Croquis des scènes.

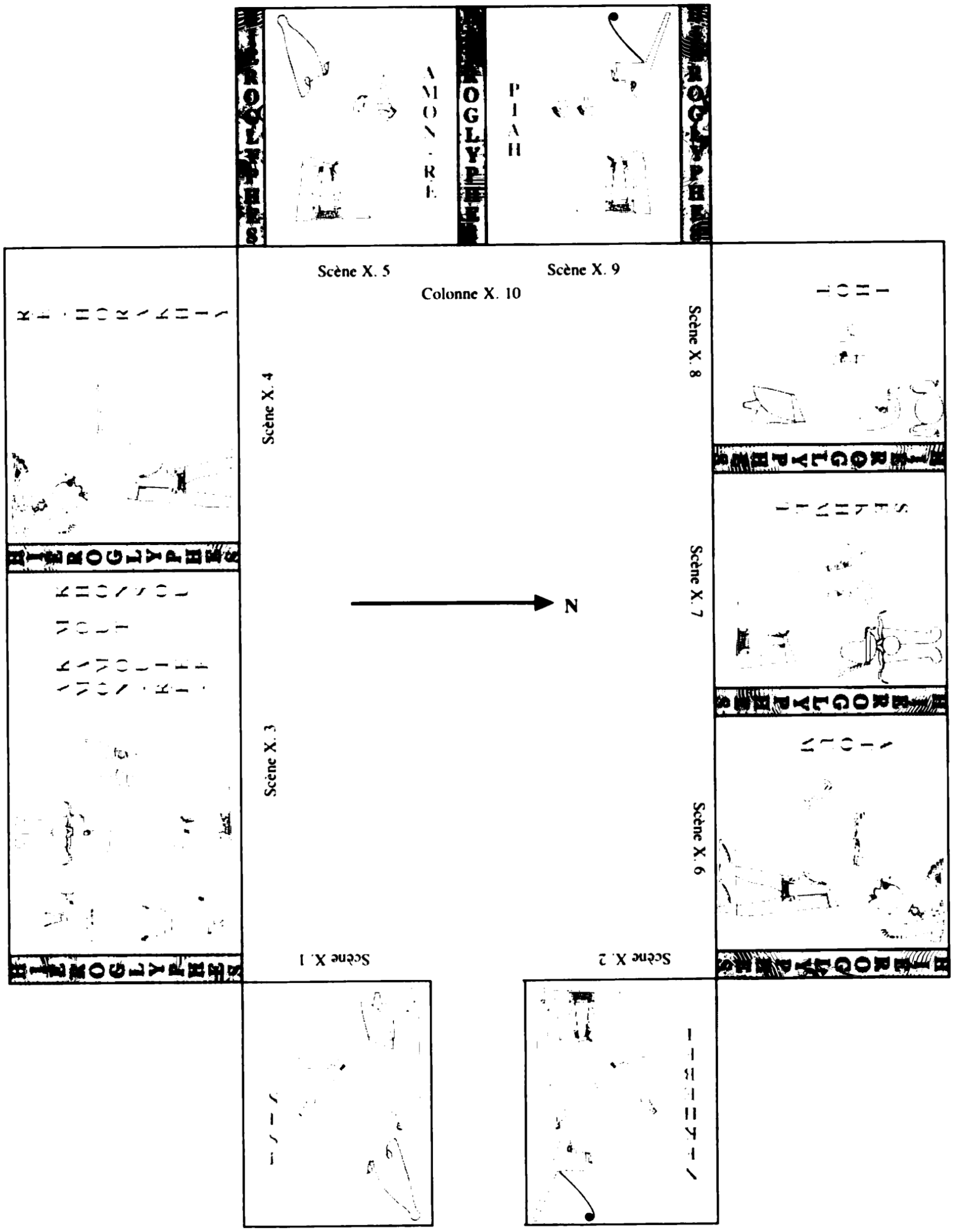


Derr, salle K
Croquis des scènes.

PL. 5

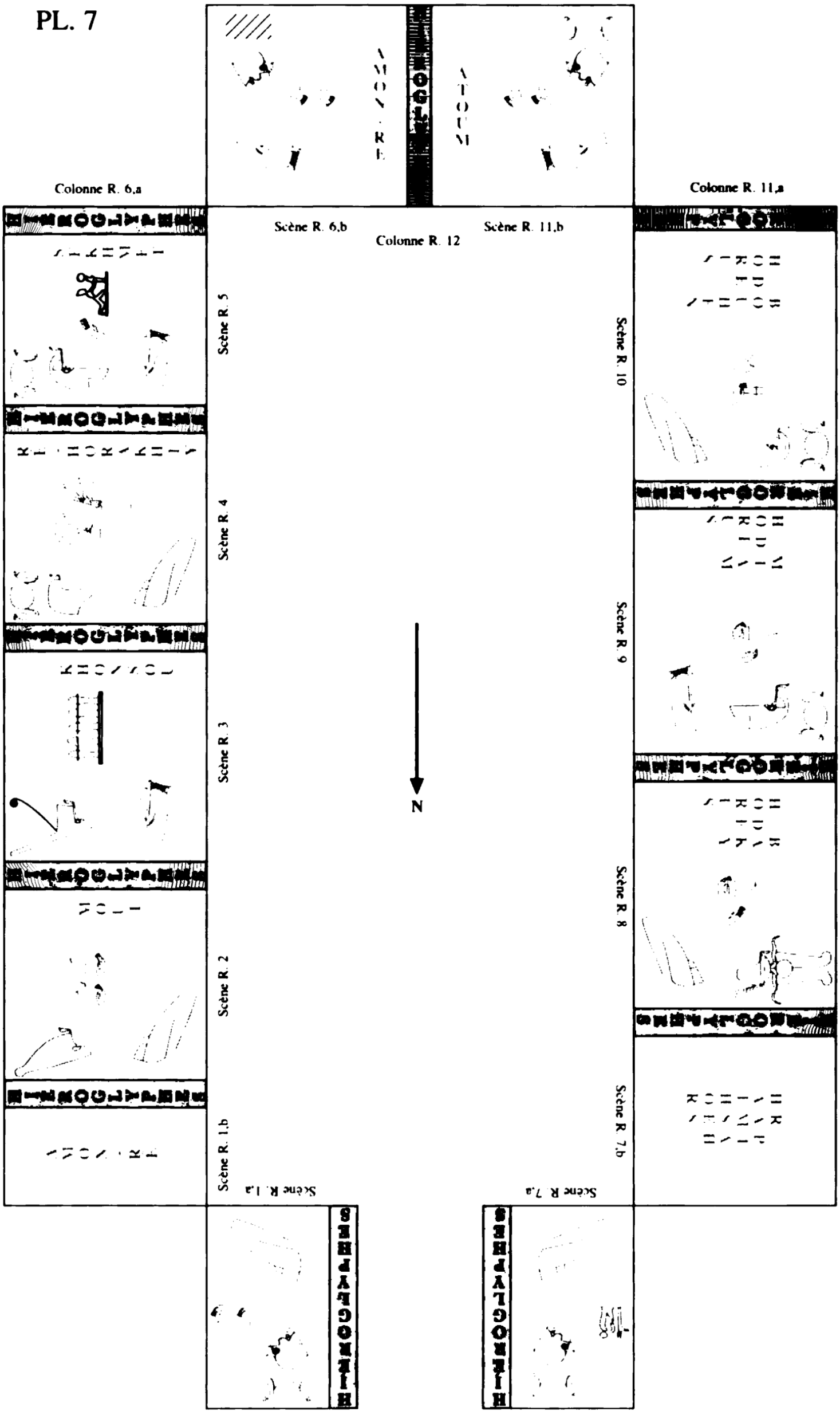


Ouadi es-Seboua, salle V
Croquis des scènes.



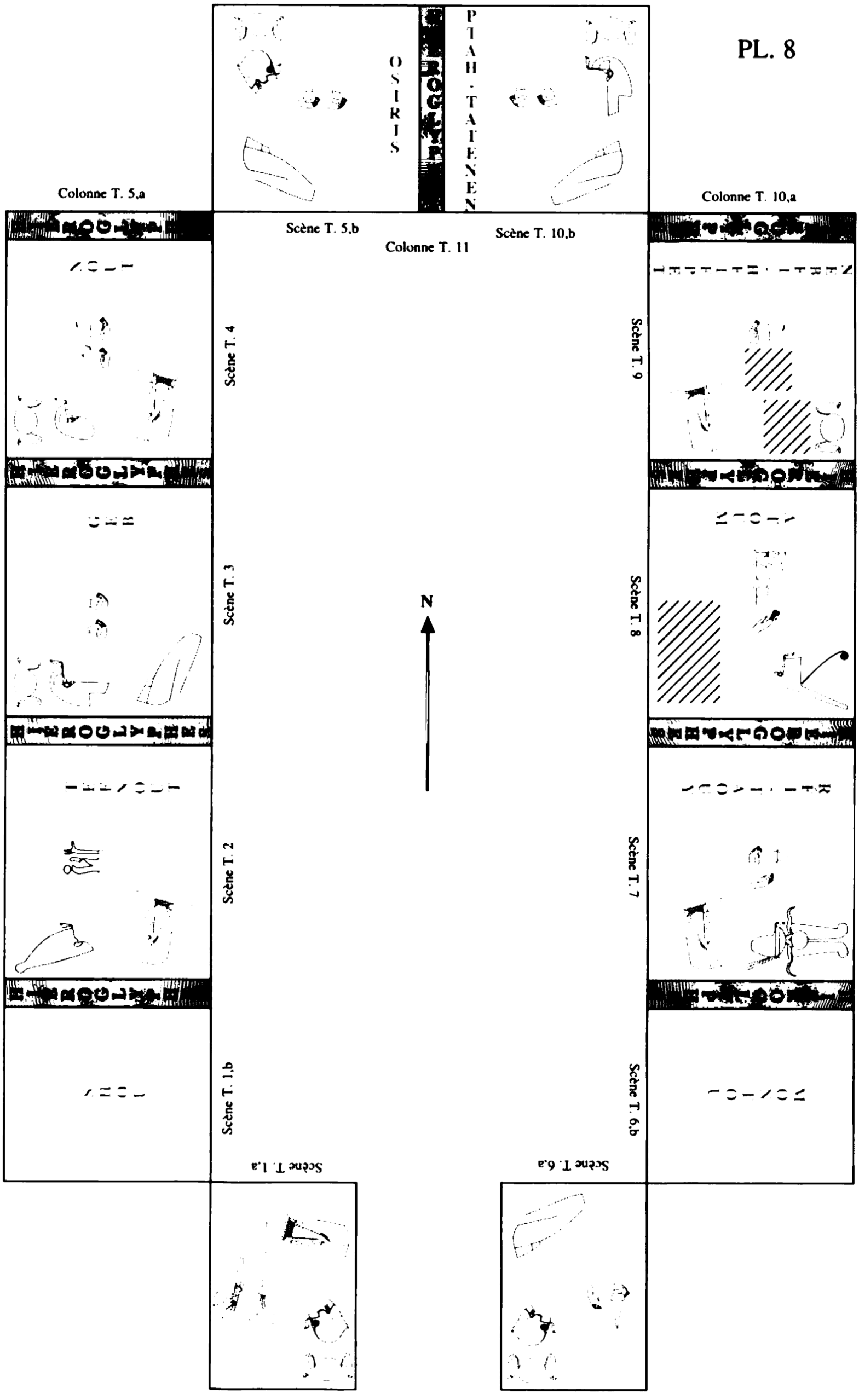
Ouadi es-Seboua, salle X
Croquis des scènes.

PL. 7



Ouadi es-Seboua, salle R
Croquis des scènes.

PL. 8

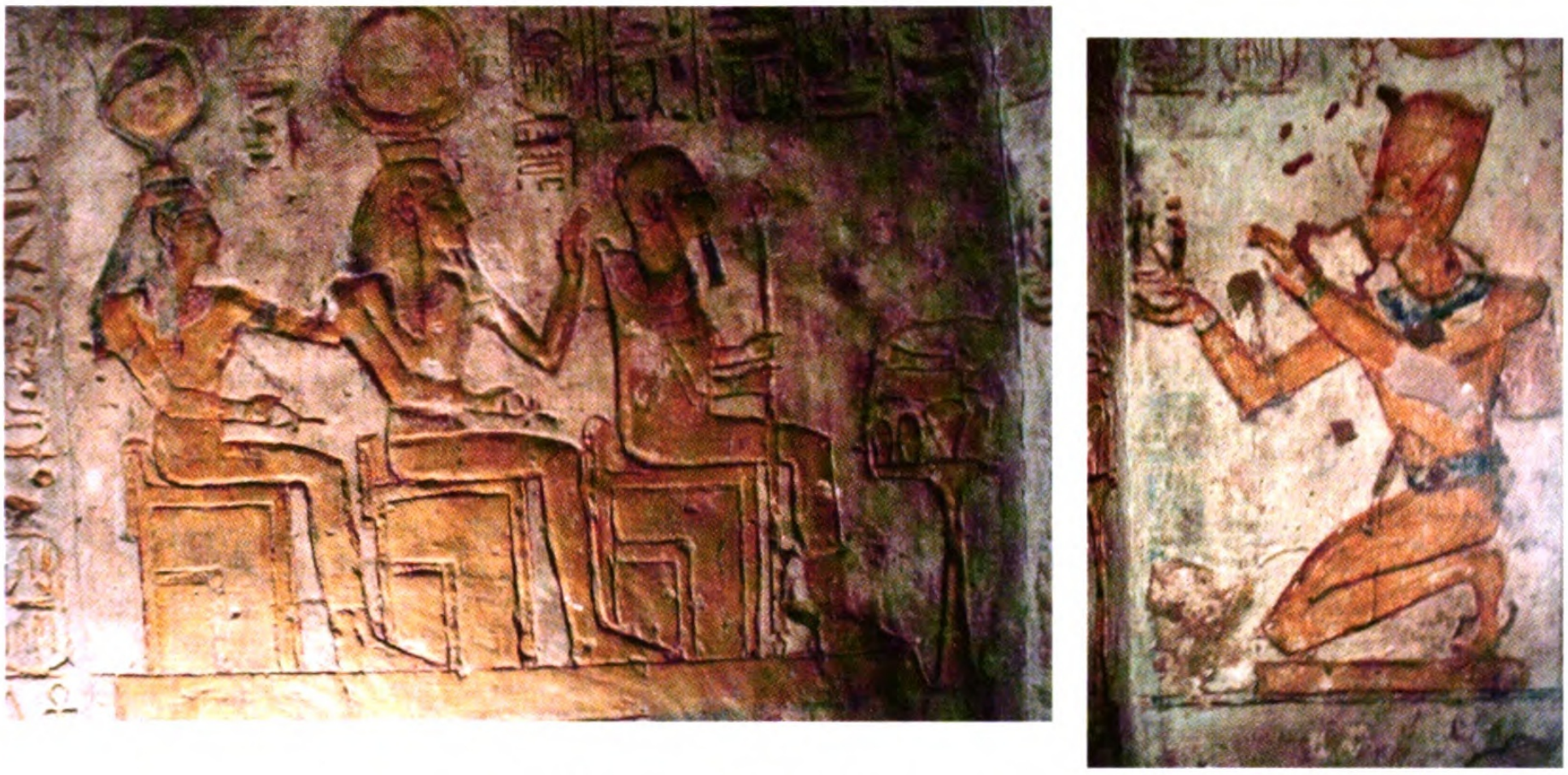


Ouadi es-Seboua, salle T
Croquis des scènes.

PL. 9

A. Les divinités de la scène V. 3 (Cliché © Alain Guilleux).

B. La scène R. 3 (Cliché © Alain Guilleux).



A. La scène R. 7 (Clichés © Alain Guilleux).

B. La scène T. 7 (Cliché © Alain Guilleux).

ORIENTALIA LOVANIENSIA ANALECTA

1. E. LIPIŃSKI, Studies in Aramaic Inscriptions and Onomastics I.
2. J. QUAEGEBEUR, Le dieu égyptien Shaï dans la religion et l'onomastique.
3. P.H.L. EGGERMONT, Alexander's Campaigns in Sind and Baluchistan and the Siege of the Brahmin Town of Harmatelia.
4. W.M. CALLEWAERT, The Sarvāṅgī of the Dādūpanthī Rajab.
5. E. LIPIŃSKI (ed.), State and Temple Economy in the Ancient Near East I.
6. E. LIPIŃSKI (ed.), State and Temple Economy in the Ancient Near East II.
7. M.-C. DE GRAEVE, The Ships of the Ancient Near East (c. 2000-500 B.C.).
8. W.M. CALLEWAERT (ed.), Early Hindī Devotional Literature in Current Research.
9. F.L. DAMEN, Crisis and Religious Renewal in the Brahmo Samaj Movement (1860-1884).
10. R.Y. EBIED - A. VAN ROEY - L.R. WICKHAM, Peter of Callinicum, Anti-Tritheist Dossier.
11. A. RAMMANT-PEETERS, Les pyramidions égyptiens du Nouvel Empire.
12. S. SCHEERS (ed.), Studia Paulo Naster Oblata I. Numismatica Antiqua.
13. J. QUAEGEBEUR (ed.), Studia Paulo Naster Oblata II. Orientalia Antiqua.
14. E. PLATTI, Yaḥyā ibn ʿAdī, théologien chrétien et philosophe arabe.
15. E. GUBEL - E. LIPIŃSKI - B. SERVAIS-SOYEZ (eds.), Studia Phoenicia I-II.
16. W. SKALMOWSKI - A. VAN TONGERLOO (ed.), Middle Iranian Studies.
17. M. VAN MOL, Handboek Modern Arabisch.
18. C. LAGA - J.A. MUNITIZ - L. VAN ROMPAY (eds.), After Chalcedon. Studies in Theology and Church History.
19. E. LIPIŃSKI (ed.), The Land of Israel: Cross-Roads of Civilizations.
20. S. WACHSMANN, Aegeans in the Theban Tombs.
21. K. VAN LERBERGHE, Old Babylonian Legal and Administrative Texts from Philadelphia.
22. E. LIPIŃSKI (ed.), Phoenicia and the East Mediterranean in the First Millennium B.C.
23. M. HELTZER - E. LIPIŃSKI (eds.), Society and Economy in the Eastern Mediterranean (1500-1000 B.C.).
24. M. VAN DE MIEROOP, Crafts in the Early Isin Period.
25. G. POLLET (ed.), India and the Ancient World.
26. E. LIPIŃSKI (ed.), Carthago.
27. E. VERREET, Modi Ugaritici.
28. R. ZADOK, The Pre-Hellenistic Israelite Anthroponomy and Prosopography.
29. W. CALLEWAERT - M. LATH, The Hindī Songs of Nāmdev.
30. A. SHISHA-HALEVY, Coptic Grammatical Chrestomathy.
31. N. BAUM, Arbres et arbustes de l'Égypte ancienne.
32. J.-M. KRUCHTEN, Les Annales des prêtres de Karnak.
33. H. DEVIJVER - E. LIPIŃSKI (eds.), Punic Wars.
34. E. VASSILIKA, Ptolemaic Philae.
35. A. GHAITH, La Pensée Religieuse chez Ǧubrân Ḫalil Ǧubrân et Miḫâ'îl Nu'ayma.
36. N. BEAUX, Le Cabinet de curiosités de Thoutmosis III.
37. G. POLLET - P. EGGERMONT - G. VAN DAMME, Archaeological Sites of Ancient India.
38. S.-A. NAGUIB, Le Clergé féminin d'Amon thébain à la 21ᵉ dynastie.
39. U. VERHOEVEN - E. GRAEFE (eds.), Religion und Philosophie im Alten Ägypten.
40. A.R. GEORGE, Babylonian Topographical Texts.
41. A. SCHOORS, The Preacher Sought to Find Pleasing Words. Part I.
42. G. REININK - H.E.J. VAN STIPHOUT (eds.), Dispute Poems and Dialogues in the Ancient and Mediaeval Near East.

43. C. TRAUNECKER, Coptos. Hommes et dieux sur le parvis de Geb.
44. E. LIPIŃSKI (ed.), Phoenicia and the Bible.
45. L. ISEBAERT (ed.), Studia Etymologica Indoeuropaea Memoriae A.J. Van Windekens dicata.
46. F. BRIQUEL-CHATONNET, Les relations entre les cités de la côte phénicienne et les royaumes d'Israël et de Juda.
47. W.J. VAN BEKKUM, A Hebrew Alexander Romance according to MS London, Jews' College no. 145.
48. W. SKALMOWSKI - A. VAN TONGERLOO (eds.), Medioiranica.
49. L. LAUWERS, Igor'-Severjanin, His Life and Work — The Formal Aspects of His Poetry.
50. R.L. VOS, The Apis Embalming Ritual. P. Vindob. 3873.
51. Fr. LABRIQUE, Stylistique et Théologie à Edfou. Le rituel de l'offrande de la campagne: étude de la composition.
52. F. DE JONG (ed.), Miscellanea Arabica et Islamica.
53. G. BREYER, Etruskisches Sprachgut im Lateinischen unter Ausschluß des spezifisch onomastischen Bereiches.
54. P.H.L. EGGERMONT, Alexander's Campaign in Southern Punjab.
55. J. QUAEGEBEUR (ed.), Ritual and Sacrifice in the Ancient Near East.
56. A. VAN ROEY - P. ALLEN, Monophysite Texts of the Sixth Century.
57. E. LIPIŃSKI, Studies in Aramaic Inscriptions and Onomastics II.
58. F.R. HERBIN, Le livre de parcourir l'éternité.
59. K. GEUS, Prosopographie der literarisch bezeugten Karthager.
60. A. SCHOORS - P. VAN DEUN (eds.), Philohistor. Miscellanea in honorem Caroli Laga septuagenarii.
61. M. KRAUSE - S. GIVERSEN - P. NAGEL (eds.), Coptology. Past, Present and Future. Studies in Honour of R. Kasser.
62. C. LEITZ, Altägyptische Sternuhren.
63. J.J. CLÈRE, Les Chauves d'Hathor.
64. E. LIPIŃSKI, Dieux et déesses de l'univers phénicien et punique.
65. K. VAN LERBERGHE - A. SCHOORS (eds.), Immigration and Emigration within the Ancient Near East. Festschrift E. Lipiński.
66. G. POLLET (ed.), Indian Epic Values. *Rāmāyaṇa* and its impact.
67. D. DE SMET, La quiétude de l'Intellect. Néoplatonisme et gnose ismaélienne dans l'œuvre de Ḥamîd ad-Dîn al-Kirmânî (X^{e}-XI^{e} s.).
68. M.L. FOLMER, The Aramaic Language in the Achaemenid Period. A Study in Linguistic Variation.
69. S. IKRAM, Choice Cuts: Meat Production in Ancient Egypt.
70. H. WILLEMS, The Coffin of Heqata (Cairo JdE 36418). A Case Study of Egyptian Funerary Culture of the Early Middle Kingdom.
71. C. EDER, Die Ägyptischen Motive in der Glyptik des Östlichen Mittelmeerraumes zu Anfang des 2. Jts. v. Chr.
72. J. THIRY, Le Sahara libyen dans l'Afrique du Nord médiévale.
73. U. VERMEULEN - D. DE SMET (eds.), Egypt and Syria in the Fatimid, Ayyubid and Mamluk Eras. Proceedings of the 1st, 2nd and 3rd International Colloquium organized at the Katholieke Universiteit Leuven in May 1992, 1993 and 1994.
74. P. ARÈNES, La déesse Sgrol-Ma (Tara). Recherches sur la nature et le statut d'une divinité du bouddhisme tibétain.
75. K. CIGGAAR - A. DAVIDS - H. TEULE (eds.), East and West in the Crusader States. Context - Contacts - Confrontations. Acta of the Congress Held at Hernen Castle in May 1993.
76. M. BROZE, Mythe et Roman en Egypte ancienne. Les Aventures d'Horus et Seth dans le papyrus Chester Beatty I.
77. L. DEPUYDT, Civil Calendar and Lunar Calendar in Ancient Egypt.
78. P. WILSON, A Ptolemaic Lexikon. A Lexicographical Study of the Texts in the Temple of Edfu.
79. A. HASNAWI - A. ELAMRANI - M. JAMAL - M. AOUAD (eds.), Perspectives arabes et médiévales sur le tradition scientifique et philosophique grecque.

80. E. LIPIŃSKI, Semitic Languages: Outline of a Comparative Grammar.
81. S. CAUVILLE, Dendara I. Traduction.
82. C. EYRE (ed.), Proceedings of the Seventh International Congress of Egyptologists.
83. U. VERMEULEN - D. DE SMET (eds.), Egypt and Syria in the Fatimid, Ayyubid and Mamluk Eras II.
84-85. W. CLARYSSE - A. SCHOORS - H. WILLEMS (eds.), Egyptian Religion. The Last Thousand Years.
86. U. VERMEULEN - J.M. VAN REETH (eds.), Law, Christianity and Modernism in Islamic Society.
87. D. DE SMET - U. VERMEULEN (eds.), Philosophy and Acts in the Islamic World Proceedings of the Eighteenth Congress of the Union européenne des Arabisants et Islamisants held at the Katholieke Universiteit Leuven.
88. S. CAUVILLE, Dendara II. Traduction.
89. G.J. REININK - A.C. KLUGKIST (eds.), After Bardaisan. Studies on Continuity and Change in Syriac Christianity in Honour of Professor Han J.W. Drijvers.
90. C.R. KRAHMALKOV, Phoenician-Punic Dictionary.
91. M. TAHTAH, Entre pragmatisme, réformisme et modernisme. Le rôle politico-religieux des Khattabi dans le Rif (Maroc) jusqu'à 1926.
92. K. CIGGAAR - H. TEULE (eds.), East and West in the Crusader States. Context — Contact — Confrontations II. Acta of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, in May 1997.
93. A.C.J. VERHEIJ, Bits, Bytes, and Binyanim. A Quantitative Study of Verbal Lexeme Formations in the Hebrew Bible.
94. W.M. CALLEWAERT - D. TAILLIEU - F. LALEMAN, A Descriptive Bibliography of Allama Muhammad Iqbal (1877-1938).
95. S. CAUVILLE, Dendara III. Traduction.
96. K. VAN LERBERGHE - G. VOET (eds.), Languages and Cultures in Contact: At the Crossroads of Civilizations in the Syro-Mesopotamian Realm.
97. A. CABROL, Les voies processionnelles de Thèbes.
98. J. PATRICH, The Sabaite Heritage in the Orthodox Church from the Fifth Century to the Present. Monastic Life, Liturgy, Theology, Literature, Art, Archaeology.
99. U. VERHOEVEN, Untersuchungen zur Späthieratischen Buchschrift.
100. E. LIPIŃSKI, The Aramaeans: Their Ancient History, Culture, Religion.
101. S. CAUVILLE, Dendara IV. Traduction.
102. U. VERMEULEN - J. VAN STEENBERGEN (eds.), Egypt and Syria in the Fatimid, Ayyubid and Mamluk Eras.
103. H. WILLEMS (ed.), Social Aspects of Funerary Culture in the Egyptian Old and Middle Kingdoms.
104. K. GEUS - K. ZIMMERMANN (eds.), Punica — Libyca — Ptolemaica. Festschrift für Werner Huß, zum 65. Geburtstag dargebracht von Schülern, Freunden und Kollegen.
105. S. CAUVILLE, Dendara. Les fêtes d'Hathor.
106. R. PREYS, Les complexes de la demeure du sistre et du trône de Rê. Théologie et décoration dans le temple d'Hathor à Dendera.
107. A. BLASIUS - B.U. SCHIPPER (eds.), Apokalyptik und Ägypten. Eine kritische Analyse der relevanten Texte aus dem griechisch-römischen Ägypten.
108. S. LEDER (ed.), Studies in Arabic and Islam.
109. A. GODDEERIS, Economy and Society in Northern Babylonia in the Early Old Babylonian Period (ca. 2000-1800 BC).
110. C. LEITZ (ed.), Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, Band I.
111. C. LEITZ (ed.), Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, Band II.
112. C. LEITZ (ed.), Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, Band III.

113. C. LEITZ (ed.), Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, Band IV.
114. C. LEITZ (ed.), Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, Band V.
115. C. LEITZ (ed.), Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, Band VI.
116. C. LEITZ (ed.), Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, Band VII.
117. M. VAN MOL, Variation in Modern Standard Arabic in Radio News Broadcasts.
118. M.F.J. BAASTEN - W.Th VAN PEURSEN (eds.), Hamlet on a Hill. Semitic and Greek Studies Presented to Professor T. Muraoka on the Occasion of his Sixty-Fifth Birthday.
119. O.E. KAPER, The Egyptian God Tutu. A Study of the Sphinx-God and Master of Demons with a Corpus of Monuments.
120. E. WARDINI, Lebanese Place-Names (Mount Lebanon and North Lebanon).
121. J. VAN DER VLIET, Catalogue of the Coptic Inscriptions in the Sudan National Museum at Khartoum (I. Khartoum Copt).
122. A. ŁAJTAR, Catalogue of the Greek Inscriptions in the Sudan National Museum at Khartoum (I. Khartoum Greek).
123. H. NIEHR, Ba'alšamem. Studien zu Herkunft, Geschichte und Rezeptionsgeschichte eines phönizischen Gottes.
124. H. WILLEMS - F. COPPENS - M. DE MEYER - P. DILS, The Temple of Shanhûr. Volume I : The Sanctuary, The *Wabet*, and the Gates of the Central Hall and the Great Vestibule (1-98).
125. K. CIGGAAR - H.G.B. TEULE (eds.), East and West in the Crusader States. Context – Contacts – Confrontations III.
126. T. SOLDATJENKOVA - E. WAEGEMANS (eds.), For East is East. Liber Amicorum Wojciech Skalmowski.
127. E. LIPIŃSKI, Itineraria Phoenicia.
128. D. BUDDE, S. SANDRI, U. VERHOEVEN (eds.), Kindgötter im Ägypten der griechisch-römischen Zeit. Zeugnisse aus Stadt und Tempel als Spiegel des Interkulturellen Kontakts.
129. C. LEITZ (ed.), Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, Band VIII.
130. E.J. VAN DER STEEN, Tribes and Territories in Transition.
131. S. CAUVILLE, Dendara V-VI. Traduction. Les cryptes du temple d'Hathor.
132. S. CAUVILLE, Dendara V-VI. Index phraséologique. Les cryptes du temple d'Hathor.
133. M. IMMERZEEL, J. VAN DER VLIET, M. KERSTEN, C. VAN ZOEST (eds.), Coptic Studies on the Threshold of a New Millennium. Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies. Leiden, August 27 - September 2, 2000.
134. J.J. VAN GINKEL, H.L. MURRE-VAN DEN BERG, T.M. VAN LINT (eds.), Redefining Christian Identity. Cultural Interaction in the Middle East since the Rise of Islam.
135. J. MONTGOMERY (ed.), 'Abbasid Studies. Occasional Papers of the School of 'Abbasid Studies, Cambridge, 6-10 July 2002.
136. T. BOIY, Late Achaemenid and Hellenistic Babylon.
137. B. JANSSENS, B. ROOSEN, P. VAN DEUN (eds.), Philomathestatos. Studies in Greek Patristic and Byzantine Texts Presented to Jacques Noret for his Sixty-Fifth Birthday.
138. S. HENDRICKX, R.F. FRIEDMAN, K.M. CIAŁOWICZ, M. CHŁODNICKI (eds.), Egypt at its Origins. Studies in Memory of Barbara Adams.
139. R. ARNZEN, J. THIELMANN (eds.), Words, Texts and Concepts Cruising the Mediterranean Sea. Studies on the Sources, Contents and Influences of Islamic Civilization and Arabic Philosophy and Science.

140. U. VERMEULEN, J. VAN STEENBERGEN (eds.), Egypt and Syria in the Fatimid, Ayyubid and Mamluk Eras IV.
141. H.T. DAVIES, Yūsuf al-Shirbīnī's Kitāb Hazz al-Qūḥuf bi-Sharḥ Qaṣīd Abī Shādūf.
142. P. VAN NUFFELEN, Un héritage de paix et de piété. Étude sur les histoires ecclésiastiques de Socrate et de Sozomène.
143. A. SCHOORS, The Preacher Sought to Find Pleasing Words II. A Study of the Language of Qoheleth. Part II: Vocabulary.
144. M.E. STONE, Apocrypha, Pseudepigrapha and Armenian Studies. Collected Papers: Volume 1.
145. M.E. STONE, Apocrypha, Pseudepigrapha and Armenian Studies. Collected Papers: Volume 2.
146. M. CACOUROS, M.-H. CONGOURDEAU (eds.), Philosophie et sciences à Byzance de 1204 à 1453. Les textes, les doctrines et leur transmission.
147. K. CIGGAAR, M. METCALF (eds.), East and West in the Medieval Eastern Mediterranean I.
148. B. MICHALAK-PIKULSKA, A. PIKULSKI (eds.), Authority, Privacy and Public Order in Islam.
149. E. CZERNY, I. HEIN, H. HUNGER, D. MELMAN, A. SCHWAB (eds.), Timelines. Studies in Honour of Manfred Bietak.
150. J.-Cl. GOYON, C. CARDIN (eds.), Proceedings of the Ninth International Congress of Egyptologists. Actes du neuvième congrès international des Égyptologues. Grenoble, 6-12 septembre 2004.
151. S. SANDRI, Har-pa-chered (Harpokrates). Die Genese eines ägyptischen Götterkindes.
152. J.E. MONTGOMERY (ed.), Arabic Theology, Arabic Philosophy. From the Many to the One: Essays in Celebration of Richard M. Frank.
153. E. LIPIŃSKI, On the Skirts of Canaan in the Iron Age. Historical and Topographical Researches.
154. M. MINAS-NERPEL, Der Gott Chepri. Untersuchungen zu Schriftzeugnissen und ikonographischen Quellen vom Alten Reich bis in griechisch-römische Zeit.
155. H. WILLEMS, Dayr al-Barshā Volume 1. The Rock Tombs of Djehutinakht (No. 17K74/1), Khnumnakht (No. 17K74/2), and Iha (No. 17K74/3). With an Essay on the History and Nature of Nomarchal Rule in the Early Middle Kingdom.
156. J. BRETSCHNEIDER, J. DRIESSEN, K. VAN LERBERGHE (eds.), Power and Architecture. Monumental Public Architecture in the Bronze Age Near East and Aegean.
157. A. CAMPLANI, G. FILORAMO (eds.), Foundations of Power and Conflicts of Authority in Late Antique Monasticism.
158. J. TAVERNIER, Iranica in the Achaemenid Period (ca. 550-330 B.C.). Lexicon of Old Iranian Proper Names and Loanwords, Attested in Non-Iranian Texts.
159. P. KOUSOULIS, K. MAGLIVERAS (eds.), Moving Across Borders. Foreign Relations, Religion and Cultural Interactions in the Ancient Mediterranean.
160. A. SHISHA-HALEVY, Topics in Coptic Syntax: Structural Studies in the Bohairic Dialect.
161. B. LURSON, Osiris, Ramsès, Thot et le Nil. Les chapelles secondaires des temples de Derr et Ouadi es-Seboua.
162. G. DEL OLMO LETE (ed.), Mythologie et Religion des Sémites occidentaux.
163. N. BOSSON, A. BOUD'HORS (eds.), Actes du huitième congrès international d'études coptes. Paris, 28 juin - 3 juillet 2004.
164. A. BERLEJUNG, P. VAN HECKE (eds.), The Language of Qohelet in Its Context. Essays in Honour of Prof. A. Schoors on the Occasion of his Seventieth Birthday.
165. A.G.C. SAVVIDES, Byzantino-Normannica. The Norman Capture of Italy and the First Two Invasions in Byzantium.